









Elizabeth Read Sunderland  
New York, March 1841











# IKONOGRAPHIE DER CHRISTLICHEN KUNST

VON  
DR. KARL KÜNSTLE  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT  
FREIBURG IM BREISGAU

---

IN ZWEI BÄNDEN

---



FREIBURG IM BREISGAU 1928  
HERDER & CO. G.M.B.H. VERLAGSBUCHHANDLUNG



N  
7830  
K93  
V.1  
Central  
Ref.

# IKONOGRAPHIE DER CHRISTLICHEN KUNST

VON  
DR. KARL KÜNSTLE  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT  
FREIBURG IM BREISGAU

ERSTER BAND  
PRINZIPIENLEHRE / HILFSMOTIVE  
OFFENBARUNGSTATSACHEN

MIT 388 BILDERN

FREIBURG IM BREISGAU 1928  
HERDER & CO. G.M.B.H. VERLAGSBUCHHANDLUNG

## Imprimatur

Friburgi Brisgoviae, die 10 Aprilis 1928

Dr. **Sester**, Vic. Gen.

Der zweite Band dieses Werkes,  
enthaltend die Ikonographie der Heiligen,  
ist 1926 erschienen

Alle Rechte vorbehalten

---

Buchdruckerei von Herder & Co. G.m.b.H. in Freiburg im Breisgau

Printed in Germany



# VORREDE

In der Einführung zur Ikonographie der Heiligen, die als zweiter Band meiner Gesamtkonographie gedacht war, sind die Gründe angegeben, aus denen der Verlag glaubte von der inhaltlich gebotenen Reihenfolge in der Ausgabe des Werkes absehen zu müssen. Damals war es überhaupt noch ganz ungewiß, ob dieser hier vorgelegte erste Band werde im Druck erscheinen können. Als Manuskript lag er in der Hauptsache schon vor dem Kriege vor, und an manchen Tagen während der traurigen Zeit, als Freiburg von feindlichen Fliegern so oft bedroht wurde, habe ich es als meinen kostbarsten Besitz mit in den Keller genommen. Hoffentlich wird diesem ersten Bande der Ikonographie der christlichen Kunst eine ähnliche Wertschätzung auch von allen denen zuteil, die meine Ikonographie der Heiligen so freundlich aufnahmen. Ich darf das um so eher erwarten, als in der ikonographischen Prinzipienlehre des Bandes die Grundlagen für das richtige Verständnis der christlichen Kunst überhaupt geboten werden und das Ganze in einer Ikonographie der Einzelbilder Christi und Mariens ausklingt.

Das Gebiet einer Gesamtkonographie der christlichen Kunst, wie ich sie hier zu geben versuche, ist so ausgedehnt, daß es unmöglich ist, in den einzelnen ikonographischen Kategorien ein vollständiges Inventar der betreffenden Denkmäler zu bringen. Es können und sollen jeweils nur die großen Richtlinien gezeichnet werden, in denen die Entwicklung der Motive verläuft. Ich betone dies vornehmlich den Kennern und Bearbeitern ikonographischer Teilgebiete gegenüber, welche geneigt sind, Lücken aufzuspüren. Vertrauensvoll aber lege ich mein Buch in die Hände der Fachgenossen und der berufsmäßigen Behüter der christlichen Denkmäler, denn sie wissen, wieviel Mühe und Arbeit in einer solchen Zusammenfassung des gewaltigen Stoffes steckt.

Freiburg im Breisgau, Ostern 1928

KARL KÜNSTLE





# INHALT

Vorbemerkung . . . . .	Seite 1
------------------------	------------

## ERSTES BUCH IKONOGRAPHISCHE PRINZIPIENLEHRE

### ERSTES KAPITEL

#### BEGRIFF UND GESCHICHTE DER IKONOGRAPHIE

§ 1. Begriff und Stellung der Ikonographie innerhalb der Kunstwissenschaft . . . . .	5
§ 2. Die christliche Ikonographie . . . . .	6
§ 3. Geschichte der Ikonographie . . . . .	8

### ZWEITES KAPITEL

#### DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER CHRISTLICHEN KUNST ÜBERHAUPT

§ 4. Wesen und Ursprung der christlichen Symbolik . . . . .	12
§ 5. Regeln für die Erklärung symbolischer Bildwerke . . . . .	14

### DRITTES KAPITEL

#### DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER ALTCHRISTLICHEN KUNST

§ 6. Die Eigenart der Katakombenkunst . . . . .	16
§ 7. Die Bilderzyklen der Katakomben . . . . .	18
§ 8. Die Quellen der altchristlichen Kunstvorstellungen . . . . .	20

### VIERTES KAPITEL

#### DIE KUNST DER AUSGEHENDEN ALTCHRISTLICHEN PERIODE UND DES FRÜHEN MITTELALTERS

§ 9. Allgemeine Merkmale der christlichen Kunst in der Zeit vom 5. bis zum 10. Jahrh. . . . .	24
§ 10. Der Nimbus . . . . .	25
§ 11. Vorwalten alttestamentlicher Szenen im 4. und 5. Jahrhundert . . . . .	29
§ 12. Die alttestamentlichen Bilder im Lichte der zeitgenössischen Exegese . . . . .	30
§ 13. Die Concordia veteris et novi Testamenti . . . . .	33
§ 14. Die Bilderzyklen in der östlichen Kunst . . . . .	37
§ 15. Die ravennatischen Bilderzyklen und die übrigen als byzantinisch angesprochenen Monumente Italiens . . . . .	43
§ 16. Die Orienthypothese . . . . .	49
§ 17. Die Bilderzyklen der karolingischen Kunst . . . . .	55

### FÜNFTES KAPITEL

#### DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER KUNST DES HOHEN MITTELALTERS

§ 18. Allgemeine Merkmale . . . . .	58
§ 19. Die Heilige Schrift in der Kunst des hohen Mittelalters . . . . .	60
§ 20. Die Bilderzyklen des hohen Mittelalters an Kirchenportalen . . . . .	62
§ 21. Ikonographische Ergebnisse aus den plastischen Bilderzyklen . . . . .	74
§ 22. Falsche Anschauungen über die Entstehung der plastischen Zyklen . . . . .	78
§ 23. Die typologischen Bilderkreise im allgemeinen . . . . .	82
§ 24. Heimat der vollkommen entwickelten typologischen Bilderkreise . . . . .	86
§ 25. Die Biblia Pauperum . . . . .	90
§ 26. Die ältere marianische Typologie . . . . .	92

## SECHSTES KAPITEL

## DIE KUNST DES AUSGEHENDEN MITTELALTERS (1350—1550)

§ 27. Allgemeine Merkmale . . . . .	94
§ 28. Die Concordia veteris et novi Testamenti im ausgehenden Mittelalter . . . . .	95
§ 29. Die marianische Typologie des ausgehenden Mittelalters . . . . .	98
§ 30. Das Speculum humanae salvationis und die verwandten typologischen Sammelwerke . . . . .	99
§ 31. Einfluß der literarischen Typologie auf die Monumente . . . . .	100

## SIEBTES KAPITEL

## DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT

§ 32. Das Ende der christlich-symbolischen Kunst . . . . .	102
§ 33. Die barocke Symbolik . . . . .	103

## ACHTES KAPITEL

## DIE QUELLEN DER CHRISTLICHEN KUNSTVORSTELLUNGEN

§ 34. Allgemeine Richtlinien . . . . .	104
§ 35. Verfehltte Versuche . . . . .	107
§ 36. Die wirklichen Quellen der christlichen Kunstvorstellungen . . . . .	111

## ZWEITES BUCH

## IKONOGRAPHIE

## DER DIDAKTISCHEN HILFSMOTIVE

## ERSTES KAPITEL

## DIE TIERSYMBOLIK DES MITTELALTERS

§ 1. Die Tiersymbolik überhaupt . . . . .	119
§ 2. Die Tierbilder an den romanischen Kirchenportalen . . . . .	128
§ 3. Die Tierfabel und groteske Tierbilder . . . . .	132

## ZWEITES KAPITEL

## DIDAKTISCHE MOTIVE AUS NATUR UND GEISTESLEBEN

§ 4. Das Aufkommen dieser Motive . . . . .	135
§ 5. Die aus den Kalenderillustrationen stammenden Motive . . . . .	138
§ 6. Die sieben freien Künste . . . . .	145
§ 7. Die Tugenden und die Laster . . . . .	155
§ 8. Die bisher behandelten physischen und ethischen Motive in ihrem innern Zusammenhang . . . . .	167
§ 9. Motive aus Sage und Geschichte . . . . .	173

## DRITTES KAPITEL

## DER ILLUSTRIERTE KATECHISMUS

§ 10. Das Credo, die zehn Gebote Gottes und die sieben Hauptsünden . . . . .	181
§ 11. Die Spendung der sieben Sakramente und andere liturgische Handlungen . . . . .	187
§ 12. Die Werke der Barmherzigkeit und verwandte Motive . . . . .	194

## VIERTES KAPITEL

## LEBEN UND STERBEN

§ 13. Das menschliche Leben . . . . .	200
§ 14. Tod und Sterben . . . . .	205
§ 15. Der Totentanz . . . . .	211



# DRITTES BUCH

## IKONOGRAPHIE DER OFFENBARUNGSTATSACHEN

### ERSTER ABSCHNITT

#### DIE IKONOGRAPHIE GOTTES UND DER GEISTWESEN

##### ERSTES KAPITEL

##### DIE DARSTELLUNG DER GOTTHEIT

§ 1. Die eigentlichen Dreifaltigkeitsbilder . . . . .	Seite 221
§ 2. Dreifaltigkeitsbilder im Zusammenhang mit andern religiösen Motiven . . . . .	226
§ 3. Die Darstellung der einzelnen göttlichen Personen . . . . .	233

##### ZWEITES KAPITEL

##### DIE GUTEN ENGEL

§ 4. Die biblische Grundlage der Engeldarstellungen . . . . .	239
§ 5. Die Engel nach ihrer äußern Erscheinung . . . . .	241
§ 6. Die Darstellung der einzelnen Engelklassen . . . . .	244
§ 7. Das Amt der Engel . . . . .	251

##### DRITTES KAPITEL

##### DIE BÖSEN ENGEL

§ 8. Die Entstehung der Teufelstypen . . . . .	254
§ 9. Die wichtigsten Szenen religiösen Inhalts, in denen der Teufel handelnd auftritt . . . . .	257

### ZWEITER ABSCHNITT

#### IKONOGRAPHIE DER OFFENBARUNGSTATSACHEN DES ALTEN TESTAMENTS IN DER CHRISTLICHEN KUNST

§ 10. Die Bedeutung des alttestamentlichen Bildermaterials in der christlichen Kunst überhaupt . . . . .	265
§ 11. Das Sechstageswerk und die Genesisbilder bis Noe . . . . .	266
§ 12. Abraham und die Erzväter . . . . .	282
§ 13. David, Salomon und die Könige Israels überhaupt . . . . .	290
§ 14. Samson und die übrigen Helden des Alten Testaments in der christlichen Kunst . . . . .	297
§ 15. Die Propheten und Sibyllen . . . . .	303
§ 16. Die Psalterillustration und die Miniaturen zum Hohen Lied . . . . .	312

### DRITTER ABSCHNITT

#### IKONOGRAPHIE DER OFFENBARUNGSTATSACHEN DES NEUEN TESTAMENTS

Vorbemerkung . . . . .	320
------------------------	-----

##### ERSTES KAPITEL

##### DAS MARIENLEBEN UND DIE KINDHEIT JESU

§ 17. Das Marienleben in der christlichen Kunst auf Grund der apokryphen Erzählungen . . . . .	321
§ 18. Mutter Anna, die Selbtrittbilder und die heilige Sippe . . . . .	328
§ 19. Die Verkündigung . . . . .	332
§ 20. Die Heimsuchung . . . . .	341
§ 21. Die Sorgen des hl. Joseph . . . . .	344
§ 22. Die Geburt Christi . . . . .	344
§ 23. Die Beschneidung . . . . .	353

	Seite
§ 24. Die Anbetung der Weisen . . . . .	354
§ 25. Die Darstellung im Tempel . . . . .	365
§ 26. Die Flucht nach Ägypten . . . . .	368
§ 27. Der bethlehemitische Kindermord . . . . .	372
§ 28. Der zwölfjährige Jesus im Tempel . . . . .	373

## ZWEITES KAPITEL

## DAS ÖFFENTLICHE LEBEN JESU

§ 29. Die Taufe Jesu am Jordan . . . . .	375
§ 30. Die Versuchung Christi . . . . .	380
§ 31. Die Hochzeit zu Kana . . . . .	382
§ 32. Die Auferweckung des Lazarus und die übrigen Totenerweckungen . . . . .	385
§ 33. Die übrigen Wunder Jesu . . . . .	388
§ 34. Christus als Lehrer . . . . .	392
§ 35. Die Parabeln des Neuen Testaments . . . . .	395
§ 36. Die Verklärung Christi und die zur Passion überleitenden Szenen . . . . .	403

## DRITTES KAPITEL

## DIE PASSION

§ 37. Die Einleitung zur Passion . . . . .	408
§ 38. Das Abendmahl . . . . .	413
§ 39. Die Passionszenen von der Gefangennahme im Ölgarten bis zur Kreuztragung . . . . .	425
§ 40. Der Kreuzweg . . . . .	440
§ 41. Die Kreuzigung . . . . .	446
§ 42. Ikonographische Nachträge zur Kreuzigung . . . . .	468
§ 43. Die Vesperbilder . . . . .	476
§ 44. Die Höllenfahrt Christi . . . . .	494

## VIERTES KAPITEL

## DIE VERHERRLICHUNG JESU

§ 45. Die Auferstehung . . . . .	500
§ 46. Die Himmelfahrt . . . . .	514
§ 47. Die Sendung des Heiligen Geistes . . . . .	517
§ 48. Christus als Richter — Das Weltgericht . . . . .	521
§ 49. Die Verherrlichung Christi durch Darstellungen aus der Apokalypse . . . . .	557

## FÜNFTES KAPITEL

## TOD UND VERHERRLICHUNG MARIENS

§ 50. Literarische und liturgische Grundlage . . . . .	563
§ 51. Tod und Verherrlichung Mariens in der Kunst des frühen und späteren Mittelalters . . . . .	564
§ 52. Die Wunder Unserer Lieben Frau . . . . .	584

## SECHSTES KAPITEL

## EINZELBILDER CHRISTI

§ 53. Die sog. authentischen Christusbilder . . . . .	589
§ 54. Die Entwicklung des Christusbildes in den ersten vier Jahrhunderten . . . . .	593
§ 55. Das Christusbild im Gotteshaus der frühchristlichen Zeit . . . . .	599
§ 56. Das Christusbild im frühmittelalterlichen Gotteshaus . . . . .	603
§ 57. Ikonographie der sog. Evangelistensymbole, der ständigen Begleiterscheinungen der Majestas Domini . . . . .	609
§ 58. Das Christusbild im hohen Mittelalter und in der neueren Kunst . . . . .	612
§ 59. Das Herz-Jesu-Bild . . . . .	615



## SIEBTES KAPITEL

## DIE MARIANISCHEN DEVOTIONSBLDER

	Seite
§ 60. Die Entstehung des marianischen Devotionsbildes . . . . .	618
§ 61. Das marianische Devotionsbild des frühen Mittelalters unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst . . . . .	623
§ 62. Das Madonnenbild im hohen und späten Mittelalter . . . . .	628
§ 63. Die Madonna mit dem Schutzmantel . . . . .	635
§ 64. Maria als Königin des Rosenkranzes und einige minder wichtige marianische Devotionsbilder . . . . .	638
§ 65. Die Immaculata Conceptio . . . . .	646
Register . . . . .	659.



# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Bild	Seite	Bild	Seite
1. Wandmalerei aus der Priscilla-Katakomben zu Rom . . . . .	19	50 u. 51. Elfenbeintafeln mit liturgischen Darstellungen . . . . .	188
2—5. Nimbierter Christusbilder der altchristlichen Zeit . . . . .	26 27	52 u. 53. Elfenbeinplatten vom Sakramentar des Drogo mit liturgischen Darstellungen . . . . .	190
6. Maria mit Nimbus . . . . .	29	54. Die Beicht. Fresko in S. Maria Incoronata zu Neapel . . . . .	192
7. Hl. Laurentius mit Nimbus . . . . .	31	55. Hostienmühle im Münster zu Bern . . . . .	193
8. Kaiser Justinian I. mit Nimbus . . . . .	33	56. Detail vom Taufbecken im Dom zu Hildesheim . . . . .	195
9. Christus und Maria in Mandorlen . . . . .	35	57. Die sechs Werke der Barmherzigkeit von Antelami . . . . .	196
10. Türe von S. Sabina in Rom . . . . .	44	58 u. 59. Werke der Barmherzigkeit. Glasgemälde im Freiburger Münster . . . . .	197
11. Cathedra des Bischofs Maximian in Ravenna . . . . .	46	60. Werke der Barmherzigkeit. Reliefs auf einem Elfenbeindeckel . . . . .	198
12. Apsidalmosaik aus S. Cosma e Damiano in Rom . . . . .	48	61. Werke der Barmherzigkeit. Reliefs der Domkanzel zu Trier . . . . .	199
13. Christus zwischen dem Alten und Neuen Testament. Glasgemälde . . . . .	61	62. Legende von Barlaam und Josaphat von Antelami . . . . .	201
14. Quadriga des Aminadab. Glasgemälde . . . . .	61	63. Der Mensch und das Laster. Kolorierte Federzeichnung des 15. Jahrhunderts . . . . .	202
15. Teil der Westfassade der Kathedrale von Bourges . . . . .	63	64. Die sechs Lebensalter, von Antelami . . . . .	203
16. Westfassade der Kathedrale von Chartres . . . . .	65	65. Madonna als Sterbepatronin. Holzschnitt von 1522 . . . . .	208
17. Teil des Nordportals der Kathedrale von Chartres . . . . .	67	66. Titelblatt eines Totenoffiziums . . . . .	210
18. Westfassade von Notre-Dame zu Paris . . . . .	69	67. Die drei Lebenden und die drei Toten. Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts . . . . .	211
19. Teil der Westfassade der Kathedrale zu Amiens . . . . .	71	68. Totentanz in La Chaise-Dieu . . . . .	213
20. Die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg . . . . .	73	69. Totentanz von Guy Marchant (Paris 1485) . . . . .	214
21. Tympanon vom Hauptportal des Freiburger Münsters . . . . .	75	70. Totentanz in der Marienkirche zu Berlin . . . . .	215
22 u. 23. Süd- und Nordseite der Eingangshalle des Freiburger Münsters . . . . .	76 77	71. Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck . . . . .	216
24. Teil der Westfassade des Straßburger Münsters . . . . .	79	72. Totentanz am Karner zu Metnitz in Kärnten . . . . .	217
25. Apsidalbild zu Reichenau-Niederzell . . . . .	81	73. Vom Sarkophag in St. Paul zu Rom . . . . .	222
26 u. 27. „Synagoge“ und „Kirche“ am Dom zu Bamberg . . . . .	83	74. Heilige Dreifaltigkeit auf dem Töpfer-Altar in Baden bei Wien . . . . .	224
28. Glasgemälde mit typologischen Bildern . . . . .	89	75. Heilige Dreifaltigkeit mit Heiligen. Fresko von Raffael . . . . .	225
29. Triumph des hl. Thomas von Aquin . . . . .	97	76. Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit aus dem Tennenbacher Güterbuch . . . . .	226
30. Einhornjagd. Miniatur aus einem Dominikanerbrevier . . . . .	125	77. Symbol der heiligen Dreifaltigkeit. Skulptur aus dem Kloster Muotatal . . . . .	227
31. Glasgemälde im Freiburger Münster mit dem Löwensymbol . . . . .	127	78. Heilige Dreifaltigkeit auf der „Krönung Mariä“ von Holbein d. Ä. . . . .	228
32. Romanisches Portal der St. Jakobskirche zu Regensburg . . . . .	129	79. Heilige Dreifaltigkeit. Miniatur von Jean Fouquet . . . . .	229
33. Tympanon von der ehemaligen Kirche des hl. Ursinus zu Bourges . . . . .	132	80. Heilige Dreifaltigkeit auf der „Krönung Mariä“ von Hans Baldung . . . . .	230
34. Wolfsunterricht. Skulptur im Freiburger Münster . . . . .	133	81. Der „Englische Gruß“ von Veit Stoß mit Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit . . . . .	231
35. Türpfosten aus Souillac (Lot) . . . . .	134	82. Heilige Dreifaltigkeit auf dem Bilde der Einsiedler Engelweihe. Kupferstich von 1466 . . . . .	232
36. Wasserspeier am Freiburger Münster . . . . .	137	83. Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit als sog. Gnadenstuhlbild von Albertinelli . . . . .	233
37. Mosaikfußboden im Dom von Aosta . . . . .	139	84. Altar des Loy Hering aus Moritzbrunn mit Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in der Form des „Gnadenstuhles“ . . . . .	234
38. Die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters . . . . .	151	85. Darstellung Gott Vaters auf einem Bilde der Verkündigung von Melozzo da Forlì . . . . .	236
39. Die Schule von Athen. Gemälde von Raffael . . . . .	154	86. Darstellung Gott Vaters auf einem Gemälde von Perugino . . . . .	237
40. Die Disputa. Gemälde von Raffael . . . . .	155	87. Vision des Ezechiel. Gemälde von Raffael . . . . .	238
41 u. 42. Hoffnung und Liebe. Fresken von Giotto . . . . .	162	88. Darstellung der sieben Gaben des Heiligen Geistes auf einem Antependium . . . . .	240
43. Der Glaube. Plastik von Andrea Orcagna . . . . .	163		
44. Thron Salomons. Sommerrefektorium zu Bebenhausen . . . . .	166		
45. Gruppe von Tugenden am Straßburger Münster . . . . .	168		
46 u. 47. Alexanders Greifenfahrt im Freiburger und im Basler Münster . . . . .	176		
48. Das erste Gebot Gottes. Holzschnitt aus einem Heidelberger Kodex . . . . .	184		
49. Grabmal des Johannes Lupi mit den zehn Geboten . . . . .	186		



Bild	Seite	Bild	Seite
89. Engel aus der Schule des Giovanni Pisano	242	130. Initiale zu Psalm 21. Aus dem Albanipsalter zu Hildesheim	315
90. Engelskopf vom Engelspfeiler des Straßburger Münsters	243	131. König David als Sänger der Psalmen. Aus dem Albanipsalter zu Hildesheim	316
91. Anbetender Engel von Matteo Civitale	244	132. Titelbild zum Hohenlied-Kommentar des Honorius Augustodunensis	317
92. Relief mit Engelsköpfen aus der Schule des Antonio Rossellino	245	133. Darstellung der Sunamitis im Hohenlied-Kommentar des Honorius Augustodunensis	318
93. Die drei Erzengel als Begleiter des jungen Tobias. Gemälde von Francesco Botticini	247	134. Joachim wird vom Hohenpriester aus dem Tempel gewiesen. Gemälde von Giotto	324
94. Erzengel Michael von Giovanni Pisano	248	135. Joachim und Anna begegnen sich unter der Goldenen Pforte. Gemälde von Giotto	325
95. Schutzengel von Arnolfo di Cambio	249	136. Vermählung Mariä und Geburt Christi. Aus dem Evangeliar Heinrichs II.	327
96. Rauchfaßschwingende Engel über der Eingangshalle des Freiburger Münsters	252	137. Vermählung Mariä. Gemälde von Fiesole	328
97. Leuchterengel vom Grabmal des hl. Dominikus in Bologna	253	138. Auserwählung Josephs. Gemälde von Luini	329
98. Leuchterengel aus dem Freiburger Münster	255	139. Mutter Anna auf einem Glasgemälde der Kathedrale in Chartres	332
99. Musizierender Engel auf einem Altargemälde des Giovanni Bellini	256	140. Anna selbdritt. Gemälde von Luca di Tomè	333
100. Engel tragen das Schweißstuch Christi. Kupferstich von Albrecht Dürer	257	141. Anna selbdritt. Holzschnitt von Hans Baldung	334
101. Christus, von Engeln beweint, über dem Grabe sitzend. Gemälde von Antonello de Saliba	258	142. Anna selbdritt. Skulptur von Tilman Riemenschneider	335
102. Christus weist den Teufel von sich. Plastik von Ghiberti	259	143. Mariä Verkündigung. Miniatur des Codex Egberti	337
103. Ein Engel steht dem Sterbenden bei. Aus der „Ars bene moriendi“ (Paris 1450)	261	144. Mariä Verkündigung und Heimsuchung. Statuengruppen an der Kathedrale zu Reims	338
104. Satan fliegt mit der babylonischen Hure zur Hölle. Fresko von Signorelli	262	145. Mariä Verkündigung. Gemälde von Jan van Eyck	339
105. Der Teufel hat seinen Thron neben Gottes Thron aufgestellt	263	146. Einhornjagd. Altargemälde im Museum zu Weimar	340
106 u. 107. Schöpfungsbilder von Lorenzo Maitani	271	147. Mariä Verkündigung. Gemälde von Fra Bartolommeo	342
108. Schöpfungszyklus am Freiburger Münster	272	148. Mariä Heimsuchung. Gemälde von Ghirlandajo	343
109. Adam und Eva am Fürstentor des Bamberger Domes	275	149. Rechtfertigung Mariä. Niederrheinische Malerei um 1370	345
110. Eva und Kirche. Miniatur	277	150. Geburt Christi. Relief eines Elfenbeinkästchens	346
111. Vertreibung der Stammelteren aus dem Paradies. Gemälde von Masaccio	279	151. Griechische Darstellung der Geburt Christi. Miniatur	347
112. Darstellung Abrahams und der drei Engel auf einem Wandteppich in Halberstadt	284	152. Mariä Heimsuchung und Geburt Christi. Plastik von Niccolò Pisano	348
113. Abraham mit den Seelen im Schoß. Plastik am Dom zu Bamberg	285	153. Verkündigung, Christi Geburt und Darstellung im Tempel am Dom zu Orvieto	349
114. Abraham, Isaak und Jakob mit Auserwählten im Schoß am Portal von St-Trophime in Arles	286	154. Geburt Christi. Vom Hauptportal des Münsters zu Freiburg i. Br.	350
115. Rachel auf dem Grabmal Julius' II. von Michelangelo	287	155. Geburt Christi. Gemälde von Gentile da Fabriano	351
116. Der Mosesbrunnen von Claus Sluter in Dijon	290	156. Geburt Christi. Gemälde von Fiesole	352
117. Moses aus einem Gemälde von Perugino	291	157. Anbetung des Kindes. Plastik von Andrea della Robbia	353
118. Elfenbeinreliefs. Szenen aus dem Leben Davids und Kämpfe der Tugenden mit den Lastern	294	158. Anbetung des Kindes. Gemälde von Filippo Lippi	355
119. Krönung Davids durch Samuel. Relief im Freiburger Münster	295	159. Anbetung der Hirten. Relief in S. Giovanni e Paolo zu Venedig	356
120. David aus einem Gemälde von Perugino	296	160. Anbetung der Weisen. Relief von Niccolò Pisano	357
121. Jessebaum am Hochaltar der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim	298	161. Anbetung der Weisen an der Goldenen Pforte zu Freiberg	358
122. Josue entsendet Kundschafter. Aus der Josua-Rolle der Vatikanischen Bibliothek	302	162. Anbetung der Weisen. Gemälde von Giotto	359
123. Propheten vom Hauptportal des Straßburger Münsters	306	163. Anbetung der Weisen. Gemälde von Gentile da Fabriano	360
124. Sibylle von Giovanni Pisano	310	164. Anbetung der Weisen. Gemälde von Masaccio	361
125 u. 126. Sibyllen von Perugino	311	165. Anbetung der Weisen. Gemälde von Botticelli	362
127. Die delphische Sibylle von Michelangelo	312	166. Anbetung der Weisen. Gemälde von Rogier van der Weyden	364
128. Sibyllen und die vier Evangelisten vom Nordportal der Kathedrale zu Beauvais	313	167. Darstellung im Tempel. Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom	365
129. Sibyllen und Kirchenväter vom Nordportal der Kathedrale zu Beauvais	314		

Bild	Seite	Bild	Seite
168. Darstellung Jesu. Miniatur, im Vatikan zu Rom . . . . .	366	207. Jesus am Ölberg. Kupferstich von Dürer . . . . .	426
169. Darstellung Jesu. Gemälde von Fra Angelico . . . . .	367	208. Jesus am Ölberg. Gemälde von Fiesole . . . . .	427
170. Flucht nach Ägypten. Kupferstich von Schongauer . . . . .	369	209. Verrat des Judas. Mosaik . . . . .	428
171. Flucht nach Ägypten. Vom Marienaltar des Douverman zu Kalkar . . . . .	370	210. Verrat des Judas. Gemälde von Fiesole . . . . .	429
172. Ruhe auf der Flucht. Gemälde von Schongauer . . . . .	371	211. Gefangennahme Christi. Holzschnitt von Dürer . . . . .	430
173. Ruhe auf der Flucht. Holzplastik vom Schnewlin-Altar im Freiburger Münster . . . . .	372	212. Verspottung Christi. Gemälde von Fra Angelico . . . . .	432
174. Ruhe auf der Flucht. Gemälde von Lukas Cranach d. Ä. . . . .	373	213. Jesus sagt die Verleugnung des Petrus voraus. Relief an einem Sarkophag . . . . .	433
175. Der Kindermord von Bethlehem. Miniatur des Codex Egberti . . . . .	374	214. Geißelung Christi. Gemälde von Fiesole . . . . .	435
176. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Gemälde von Bernardino Luini . . . . .	376	215. Geißelung Christi. Gemälde von Sebastiano del Piombo . . . . .	436
177. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Holzplastik von Riemenschneider . . . . .	377	216. Dornenkrönung und Verspottung. Gemälde von Giotto . . . . .	437
178. Taufe Jesu. Gemälde von Giotto . . . . .	379	217. Dornenkrönung. Gemälde von Tizian . . . . .	438
179. Taufe Jesu auf einem Taufbecken zu Lüttich . . . . .	380	218. Ecce homo. Stich von Goltzius . . . . .	439
180. Taufe Jesu. Gemälde von Giovanni Bellini . . . . .	381	219. Christus im Elend. Titel vignette zur Großen Passion von Dürer . . . . .	440
181. Hochzeit zu Kana. Gemälde von Paolo Veronese . . . . .	384	220. Kreuztragung. Elfenbeinrelief . . . . .	441
182. Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde der Georgskirche zu Reichenau-Oberzell . . . . .	386	221. Kreuztragung. Gemälde von Giotto . . . . .	442
183. Auferweckung des Lazarus. Gemälde von Fiesole . . . . .	387	222. Kreuztragung. Gemälde von Fiesole . . . . .	443
184. Die Bernwardsäule zu Hildesheim mit Darstellungen aus dem Leben Jesu . . . . .	389	223. Jesus fällt unter dem Kreuze. Kupferstich von Schongauer . . . . .	444
185. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Miniatur . . . . .	396	224. Jesus begegnet der Veronika. Kupferstich von Schongauer . . . . .	445
186. Die klugen und törichten Jungfrauen am Münster zu Basel . . . . .	398	225. Kreuzigung. Relief der Holztüre von S. Sabina zu Rom . . . . .	448
187. Zwei von den klugen Jungfrauen aus der Vorhalle des Freiburger Münsters . . . . .	399	226. Kreuzigung auf dem Kandelaber von St. Paul zu Rom . . . . .	449
188. Lazarus als Bettler. Statue von Juan Pascual de Mena . . . . .	401	227. Kreuzigung. Miniatur des Rabulas-Kodex . . . . .	450
189. Verklärung Christi. Gemälde von Giotto . . . . .	406	228. Kreuzigung. Wandgemälde in S. Maria Antiqua zu Rom . . . . .	451
190. Verklärung Christi. Obere Hälfte des Gemäldes von Raffael . . . . .	407	229. Kreuzigung. Wandgemälde in S. Giovanni e Paolo zu Rom . . . . .	452
191. Einzug Jesu in Jerusalem. Miniatur des Codex Rossanensis . . . . .	410	230. Kreuzigung auf einem Elfenbeintäfelchen im Britischen Museum . . . . .	453
192. Einzug Jesu in Jerusalem. Mosaik in der Cappella Palatina zu Palermo . . . . .	411	231. Kreuzigung. Irische Miniatur aus einem St. Galler Evangeliar . . . . .	454
193. Palmesel in Ulm von Hans Multscher . . . . .	412	232. Kreuzigung auf einer Bronzeplatte im Dubliner Museum . . . . .	455
194. Jesu Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von Albrecht Dürer . . . . .	413	233. Buchdeckel mit Kreuzigung, den Frauen am Grabe und der Auferstehung der Toten . . . . .	456
195. Jesu Abschied von seiner Mutter. Gemälde von Paolo Veronese . . . . .	414	234. Kreuzigung. Miniatur des Codex Egberti . . . . .	457
196. Fußwaschung. Gemälde von Giotto . . . . .	415	235. Kreuzigungsgruppe zu Innichen in Tirol . . . . .	458
197. Abendmahl. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna . . . . .	416	236. Kruzifix aus der St. Emmeranskirche in Mainz . . . . .	459
198. Das Abendmahl und andere biblische Szenen an der Holztüre von St. Maria im Kapitol zu Köln . . . . .	417	237. Kreuzigungsgruppe in Wechselburg . . . . .	460
199 u. 200. Abendmahl. Austeilung des Brotes und des Weines. Miniaturen des Codex Rossanensis . . . . .	418	238. Kreuz aus S. Damiano zu Assisi . . . . .	461
201. Abendmahl. Gemälde von Fiesole zu Florenz . . . . .	419	239. Kreuzigung aus dem Perikopenbuch der Äbtissin Uota . . . . .	462
202. Fußwaschung und Ankündigung des Verrates. Miniatur des Codex Rossanensis . . . . .	420	240. Kreuzigung aus dem „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg . . . . .	463
203. Abendmahl. Gemälde von A. del Castagno . . . . .	421	241. Kreuzigung. Relief von Niccolò Pisano . . . . .	464
204. Abendmahl. Gemälde von Leonardo da Vinci . . . . .	423	242. Kruzifix aus Walsdorf im Untertaunus . . . . .	465
205. Abendmahl. Reliefdarstellung in der Kirche St-Jean zu Troyes . . . . .	424	243. Kreuzigung. Gemälde von Giotto . . . . .	466
206. Johannes ruht an der Brust Jesu. Ober-rheinische Skulptur . . . . .	425	244. Kreuzigung. Fresko im Münster zu Konstanz . . . . .	467
		245. Großes Kreuzigungsbild von Fra Angelico . . . . .	469
		246. Kreuzigungsbild mit dem hl. Dominikus von Fra Angelico . . . . .	470
		247. Kreuzigungsgruppe von Andrea della Robbia . . . . .	471
		248. Kreuzigung. Kupferstich von Schongauer . . . . .	473
		249. „Volto santo“ in Lucca . . . . .	475
		250. Kreuzabnahme von Antelami . . . . .	477
		251. Kreuzabnahme. Gemälde von Sodoma . . . . .	478
		252. Kreuzabnahme. Gemälde von Daniele da Volterra . . . . .	479
		253. Kreuzabnahme. Gemälde von Rubens . . . . .	480
		254. Beweinung Christi. Gemälde von Giotto . . . . .	481

Bild	Seite	Bild	Seite
255. Beweinung Christi. Gemälde von Fra Bartolommeo . . . . .	482	295. Armenseelenmesse. Tafelgemälde der Regensburger Schule . . . . .	525
256. Beweinung Christi. Gemälde von Lorenzo Lotto . . . . .	483	296. Das Fegfeuer. Tafelgemälde der Regensburger Schule . . . . .	527
257. Beweinung Christi. Gemälde von Rubens . . . . .	484	297. Jüngstes Gericht in einem Reichenauer Psalterium . . . . .	532
258. Barmherzigkeitsbild von Lukas Cranach d. Ä. . . . .	485	298. Jüngstes Gericht in der Bamberger Apokalypse . . . . .	533
259. Pietà aus der Sammlung Münzel in Freiburg i. Br. . . . .	486	299. Jüngstes Gericht an der Außenseite von St. Georg zu Reichenau . . . . .	535
260. Pietà in der Karmeliterkirche zu Boppard . . . . .	487	300. Jüngstes Gericht in einem Wolfenbütteler Evangeliar . . . . .	537
261. Pietà in der St. Christophskirche zu Mainz . . . . .	488	301. Jüngstes Gericht von Antelami . . . . .	539
262. Pietà von Riemenschneider . . . . .	489	302. Jüngstes Gericht an der Kathedrale von Autun . . . . .	540
263. Pietà von Michelangelo . . . . .	490	303. Jüngstes Gericht an Notre-Dame zu Paris . . . . .	541
264. Pietà von Lodovico Pagliaghi . . . . .	491	304. Jüngstes Gericht an der Stiftskirche zu Moissac . . . . .	542
265. Der Schmerzensmann. Holzschnitt von Dürer . . . . .	492	305. Jüngstes Gericht am Fürstenportal des Bamberger Domes . . . . .	543
266. Sog. Gregoriusmesse an einem Lübecker Altarschrein . . . . .	493	306. Jüngstes Gericht am Hauptportal des Freiburger Münsters . . . . .	544
267. Die sog. Gregoriusmesse. Relief von Luigi da Milano . . . . .	494	307. Jüngstes Gericht in Torcello . . . . .	546
268. Joseph von Arimathäa von einer Grablegung in Mainz . . . . .	495	308. Jüngstes Gericht. Gemälde von Jan Provost . . . . .	550
269. Grablegung Christi. Holzbildwerk eines ober-schwäbischen Meisters . . . . .	496	309. Jüngstes Gericht. Fresko von Andrea Orcagna . . . . .	552
270. Heiliges Grab in St. Viktor zu Xanten . . . . .	497	310. Teilstück des Jüngsten Gerichts von Fra Angelico . . . . .	553
271. Grablegung Christi. Gemälde von Caravaggio . . . . .	498	311. Die Seligen. Gemälde von Signorelli . . . . .	555
272. Jesus in der Vorhölle. Fresko in S. Clemente zu Rom . . . . .	499	312. Jüngstes Gericht von Michelangelo . . . . .	556
273. Jesus in der Vorhölle. Fresko in S. Maria Novella zu Florenz . . . . .	501	313. Tod Mariens. Mosaik in der Martorana zu Palermo . . . . .	565
274. Jesus in der Vorhölle. Gemälde von Fra Angelico . . . . .	502	314. Tod Mariens. Elfenbeintafel im Musée Cluny zu Paris . . . . .	567
275. Jesus in der Vorhölle. Gemälde von Bronzino . . . . .	503	315. Tod Mariens. Miniatur einer Reichenauer Handschrift . . . . .	568
276. Sarkophag mit Darstellungen aus der Passion . . . . .	504	316. Aufnahme Marias in den Himmel. Miniatur aus dem Evangeliar Bertolds zu Salzburg . . . . .	569
277. Elfenbeintafel mit Auferstehung und Himmelfahrt Christi . . . . .	505	317. Aufnahme Marias in den Himmel auf der Elfenbeintafel des Tutilo . . . . .	570
278. Auferstehung Christi. Kupferstich von Schongauer . . . . .	506	318. Tod Mariens. Relief am Südportal des Straßburger Münsters . . . . .	571
279. Auferstehung Christi. Gemälde von Taddeo Gaddi . . . . .	507	319. Krönung Mariens. Miniatur im Evangeliar des hl. Bernward zu Hildesheim . . . . .	572
280. Auferstehung Christi. Gemälde von Fra Bartolommeo . . . . .	508	320. Krönung Mariä am Münster zu Straßburg . . . . .	573
281. Auferstehung Christi. Relief von Luca della Robbia . . . . .	509	321. Tod Mariens. Gemälde von dem danach benannten Meister . . . . .	574
282. Noli-me-tangere. Gemälde von Giotto . . . . .	511	322. Krönung Mariens. Gemälde von Hans Baldung . . . . .	575
283. Jesus erscheint der Magdalena. Skulptur von Riemenschneider . . . . .	512	323. Himmelfahrt und Krönung Mariens. Holzschnitt von Dürer . . . . .	576
284. Jesus und die Emmausjünger in der Gestalt von Dominikanern. Gemälde von Fra Angelico . . . . .	513	324. Krönung Mariens. Mosaik von Torriti . . . . .	577
285. Jesus und die Emmausjünger. Gemälde von Rembrandt . . . . .	514	325. Krönung Mariens. Fresko von Fiesole . . . . .	579
286. Der ungläubige Thomas vom Diptychon im Mailänder Domschatz . . . . .	515	326. Krönung Mariens. Relief von Andrea della Robbia . . . . .	580
287. Der ungläubige Thomas auf dem Silberbehälter in der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom . . . . .	516	327. Himmelfahrt Mariens. Gemälde von Sodoma . . . . .	582
288. Der ungläubige Thomas. Relief an der Thomaskirche zu Straßburg . . . . .	517	328. Himmelfahrt Mariens. Gemälde von Tizian . . . . .	583
289. Himmelfahrt Christi. Miniatur eines Bamberger Evangeliiars . . . . .	518	329. Darstellung der Gürtelspende auf einer Skulptur von Orcagna mit Tod und Himmelfahrt Mariens . . . . .	585
290. Himmelfahrt Christi. Gemälde von Giotto . . . . .	519	330 u. 331. Miniaturen aus einer Pariser Handschrift mit Darstellung von Marienlegenden . . . . .	586
291. Himmelfahrt Christi. Relief von Luca della Robbia . . . . .	520	332. Maria vertreibt den Teufel. Gemälde von Niccolò da Foligno . . . . .	588
292. Das Pfingstwunder. Miniatur in der Bibel von St. Paul zu Rom . . . . .	522	333. Christusbild in der Kirche S. Silvestro in Capite zu Rom . . . . .	590
293. Das Pfingstwunder. Miniatur im Psalter Hermanns von Thüringen . . . . .	523	334. Christusbild in der Peterskirche zu Rom . . . . .	591
294. Das Pfingstwunder. Portalskulptur zu Vézelay . . . . .	524		



Bild	Seite	Bild	Seite
335. Der gute Hirt. Marmorstatue im Lateran zu Rom . . . . .	595	364. Maria im Ährenkleid in der Kirche Notre-Dame zu Freiburg in der Schweiz . . . . .	630
336. Jugendlicher Christus vom Sarkophag des Junius Bassus . . . . .	596	365. Madonna Ruccellai in S. Maria Novella zu Florenz . . . . .	631
337. Christusbild in der Grabkammer der hl. Domitilla zu Rom . . . . .	597	366. Maria mit Jesuskind. Relief von Andrea della Robbia . . . . .	632
338. Christusbild in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus zu Rom . . . . .	598	367. Madonnenstatue von Giovanni Pisano . . . . .	634
339. Thronender Christus aus S. Apollinare Nuovo zu Ravenna . . . . .	600	368. Madonnenstatue am Hauptportal des Freiburger Münsters . . . . .	636
340. Brustbild Christi. Mosaik im Dom zu Cefalù . . . . .	601	369. Schutzmantel-Madonna aus der Sammlung Hirscher . . . . .	637
341. Apsidalmosaik mit Christusbild in S. Pudenziana zu Rom . . . . .	602	370. Rosenkranzbild aus der St. Andreaskirche zu Köln . . . . .	639
342. Jugendlicher Christus aus der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna . . . . .	603	371. Rosenkranzbild von Dürer . . . . .	640
343. Majestas Domini in S. Angelo in Formis . . . . .	604	372. Madonna del Rosario, Gemälde von Antonello da Messina . . . . .	641
344. Mosaik am Triumphbogen der Paulusbasilika zu Rom . . . . .	605	373. Rosenkranztafel in der Heiliggeistkirche zu Lübeck . . . . .	642
345. Christus zwischen den Evangelistensymbolen an St-Trophime zu Arles . . . . .	607	374. Sog. Rosenkranz-Muttergottes von Riemschneider . . . . .	643
346. Christus zwischen den Evangelistensymbolen der Kathedrale zu Chartres . . . . .	608	375. Rosenkranzbild. Holzschnitt von Erhard Schön . . . . .	644
347. Thronender Christus an St. Emmeram zu Regensburg . . . . .	610	376. Rosenkranzaltar von Schwabach . . . . .	645
348. Christusstatue am Dom zu Reims . . . . .	613	377. Die sieben Freuden Mariä, Gemälde von Memling . . . . .	646
349. Christusbild aus dem „Paradies“ von Orcagna . . . . .	614	378. Begegnung von Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte, Gemälde von Vivarini . . . . .	647
350. Christusbild der Brüder Van Eyck am Genter Altar . . . . .	615	379. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Francesco Zaganelli Cotignola . . . . .	648
351. Christus mit Engeln, Gemälde von Memling . . . . .	616	380. Die Unbefleckte Empfängnis, Relief aus der Schule der Robbia . . . . .	649
352. Herz-Jesu-Bild von Batoni . . . . .	617	381. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Signorelli . . . . .	650
353. Maria als Tempelf Jungfrau aus St-Maximin bei Tarascon . . . . .	621	382. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Sogliani . . . . .	651
354. Maria-Orans, Mosaik in S. Marco zu Florenz . . . . .	621	383. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Reni . . . . .	652
355. Maria Platytera in S. Maria Mater Domini in Venedig . . . . .	621	384. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Tiepolo . . . . .	653
356. Straßburger Fahnenbild . . . . .	621	385. Die Unbefleckte Empfängnis, Holzskulptur von Gregorio Hernandez . . . . .	654
357. Byzantinisches Marienbild im Dom zu Aachen . . . . .	622	386. Die Unbefleckte Empfängnis, Gemälde von Murillo . . . . .	655
358. Thronende Mutter Gottes auf dem Apsismosaik in S. Maria in Domnica zu Rom . . . . .	624	387. Die Unbefleckte Empfängnis (La Purísima), Gemälde von Murillo . . . . .	656
359. Maria mit dem Kinde, Holzplastik . . . . .	625	388. La Virgen de la Encarnación aus San Juan in Jaén . . . . .	657
360. Madonna, Elfenbeinplastik des 11. Jahrhunderts . . . . .	626		
361. Madonnenrelief in Brauweiler bei Bonn . . . . .	627		
362. Madonna aus Ockenheim . . . . .	628		
363. Maria mit dem Kinde, Byzantinisches Elfenbeinrelief . . . . .	629		



# ABKÜRZUNGEN IN DEN LITERATURANGABEN

- Beissel I = Stephan Beissel S. J., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909.
- Beissel II = Stephan Beissel S. J., Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Freiburg 1910.
- Bergner, Handbuch = H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.
- Clemen, R. M. = Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Düsseldorf 1916.
- H. v. d. Gabelentz = Hans v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Straßburg 1907.
- Garrucci = R. Garrucci S. J., Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato 1872—1880.
- Haseloff, Malerschule = A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 9. Straßburg 1897.
- Jahrb. Kaiserh. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien.
- Inventarien der Kunstdenkmäler --- diese werden einfach unter dem Namen der betreffenden Länder oder Provinzen zitiert.
- Kraus, K. G. = F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1896—1908.
- Kraus, R.-E. = F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg 1882 bis 1886.
- Kraus, W. G. = F. X. Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884.
- Mâle I = Émile Mâle, L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Paris 1922.
- Mâle II = Émile Mâle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Paris 1923.
- Mâle III = Émile Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France. Paris 1925.
- Millet, Recherches = G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistral, de la Macédoine et du Mont-Athos. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome Heft 110.) Paris 1916.
- Münzenberger-Beissel = G. F. A. Münzenberger und Stephan Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885—1905.
- R. d. Fl. = Rohault de Fleury mit verschiedenen Werken.
- R. Q. = Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1887 ff.
- Schreiber, Manuel = W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle. Bd. I—VIII. Berlin 1891—1911. Seit 1926 erscheint das Werk in einer neuen Ausgabe unter dem Titel „Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts“.
- Schulz, Denkmäler = H. Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien. 3 Bde. Dresden 1860.
- Springer, Ik. St. = A. Springer, Ikonographische Studien: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale V (Wien 1860) S. 29 67 125 309.
- Springer, Quellen der Kunstdarstellungen = A. Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse XXXI (1879) S. 1 ff.
- Venturi, Madonna = A. Venturi, La Madonna. Mailand 1900.
- Venturi, Storia = A. Venturi, Storia dell' arte italiana. Mailand 1901 ff.
- Vöge = W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. (Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst.) Trier 1891.
- Wilpert I = Jos. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg 1903.
- Wilpert II = Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert. Freiburg 1917.
- Z.-K. = K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler Österreichs: Jahrbuch und Mitteilungen.





# VORBEMERKUNG

Das Herz- und Kernstück einer christlichen Ikonographie bilden die Offenbarungstatsachen des Neuen und Alten Testaments, wie sie im christlichen Altertum und Mittelalter in den Werken der Kunst zur Darstellung gelangten. Die Kunstwerke dieser beiden Perioden, auf die sich die Ikonographie im wesentlichen beschränkt, tragen den Charakter einer monumentalen Theologie an sich; sie wollen vornehmlich durch ihren Inhalt auf den Beschauer wirken und ihm die Tatsachen der Offenbarung vor Augen führen.

Aus diesem didaktischen Grundzug der christlichen Kunst, der sich im Altertum anders gestaltet als im Mittelalter, erwachsen für das Verständnis der Monumente eine Reihe von Schwierigkeiten. Darum muß der Ikonographie der Offenbarungstatsachen eine ikonographische Prinzipienlehre vorausgehen, in der die grundwesentlichen Eigenschaften der christlichen Kunst scharf hervorgehoben und die einzelnen Perioden in ihrer Eigenart gekennzeichnet werden. Ferner gilt es hier, die Gesetze für die Bilderklärung aufzustellen und die Quellen der Kunstvorstellungen anzugeben.

Dieser ikonographischen Prinzipienlehre schließen wir die Ikonographie der didaktischen Hilfsmotive an. Darunter verstehen wir eine Reihe von Kunstvorstellungen, die sich im Rahmen der christlichen Bilderzyklen wie Fremdkörper ausnehmen: Tierbilder, Monatsarbeiten, die sieben freien Künste, Züge aus der profanen Geschichte, Illustrationen zu Katechismustexten, Tod und Totentanz. Didaktische Hilfsmotive nennen wir diese Kunstvorstellungen, weil sie im Bereich der christlichen Kunst die nämlichen Funktionen haben wie die Gleichnisse, Erzählungen, natürliche Beweisgründe und andere Beihilfe, deren sich die Organe der Kirche bei der Verkündigung des Wortes Gottes bedienen, um abstrakte religiöse Wahrheiten zu versinnlichen.

Endlich hat die christliche Kunst wie die Kirche in ihrem Kult auch solche Menschen verherrlicht, die unter dem Einfluß der göttlichen Heilswahrheiten zu Heroen des Glaubens sich gestaltet haben. So entstanden die vielen Heiligenbilder und Darstellungen aus ihren Legenden.

Es ergibt sich also folgende Gliederung des ikonographischen Stoffes:

- I. Buch: Ikonographische Prinzipienlehre.
- II. Buch: Ikonographie der didaktischen Hilfsmotive.
- III. Buch: Ikonographie der Offenbarungstatsachen des Neuen und Alten Testaments.
- IV. Buch: Ikonographie der Heiligen. Dieser Teil ist bereits in einem besondern Bande erschienen.





ERSTES BUCH

IKONOGRAPHISCHE  
PRINZIPIENLEHRE



## ERSTES KAPITEL

# BEGRIFF UND GESCHICHTE DER IKONOGRAPHIE

Literatur: Crosnier, *Iconographie chrétienne*. Caen 1848. — Cloquet, *Eléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*. Lille 1890. — Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*. 2 Bde. Paris 1890. — L. Bréhier, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris 1918. — H. Detzel, *Christliche Ikonographie*. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1894—1896.

### § 1. Begriff und Stellung der Ikonographie innerhalb der Kunstwissenschaft

1. Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft, der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht. Sie will die Ideen, die in den künstlerischen Erzeugnissen zum Ausdruck gebracht werden, auf ihren Inhalt, Ursprung und allmähliche Entwicklung untersuchen und so zum richtigen Verständnis der Bildersprache führen.

Die Definition von Crosnier („*L'iconographie est la science des images*“), die von Cloquet, Barbier de Montault übernommen wurde, ist, weil zu weit gefaßt, abzulehnen. Die Unterscheidung der Ikonographie in eine praktische und theoretische Wissenschaft, die Crosnier macht, ist unnötig, weil die praktische Ikonographie nach ihm identisch ist mit den Werken der bildenden Kunst selber. Die Ikonographie kommt hier lediglich als Theorie in Betracht, d. h. als systematische Erforschung des im Verlaufe der Jahrhunderte entstandenen Bilderkreises. Wenn dieser im wesentlichen auch aus historischen und symbolischen Bildern besteht, so ist doch die Unterscheidung Cloquets in eine natürliche und symbolische Ikonographie unbegründet, weil für die Erklärung beider Klassen von Bildern die gleichen wissenschaftlichen Grundsätze zur Anwendung kommen. Auch L. Bréhier gibt keinen klaren Begriff der Ikonographie.

2. Aus obiger Definition ergibt sich, daß die Ikonographie sich auf die Werke der darstellenden Kunst beschränkt, insofern sie figürlichen Charakters sind, oder insoweit es sich um Zeichen handelt, die eine Idee zum Ausdruck bringen wollen. Mit den Ornamenten beschäftigt sich die Ikonographie ebensowenig als mit den Werken der Architektur.

Es ist also im wesentlichen die gegenständliche Ikonographie, die uns hier beschäftigt, im Gegensatz zur reinen Formalikonographie. Da bei den künstlerischen Gebilden aber Form und Inhalt in engster Beziehung zueinander stehen, so kann die gegenständliche Ikonographie auf die Betrachtung der Form nicht ganz verzichten. Sie zieht die formale Ikonographie aber nur insoweit in den Kreis ihrer Betrachtung, als die Entwicklung der dargestellten Idee von ihr bedingt ist. — Es ist verkehrt von L. Bréhier, in der Formalikonographie das eigentliche Wesen der Kunstgeschichte zu sehen („*L'histoire de l'art étudie l'évolution*“).

des styles, c'est-à-dire la forme“ S. 2). Sie bedient sich ihrer allerdings in ausgedehnter Weise, um die Werke der Kunst zu kennzeichnen; aber die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte ist doch, die Kunstwerke in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge getrennt nach den einzelnen Kunstgebieten vorzuführen und sie als Kulturzeugnisse zu würdigen.

In vielen Fällen kann es zweifelhaft sein, ob ein Gebilde lediglich durch seine Form gefallen oder auch eine Idee zum Ausdruck bringen will; die Unterscheidung der reinen Ornamente von den bedeutungsvollen Zeichen (Symbolen) gehört zu den wichtigsten Aufgaben der Ikonographie.

3. Die Ikonographie macht keinen Unterschied zwischen den einzelnen Zweigen der darstellenden Kunst; die Technik, in der die Bildwerke ausgeführt sind, bildet kein Einteilungsprinzip für unsere Disziplin. Da ferner die Ikonographie keine Geschichte der darstellenden Kunst geben will, vielmehr eine Geschichte der Themata, die sie behandelt, zu ihrem Ziele setzt, so ordnet sie ihren Stoff nicht nach seiner geschichtlichen, sondern nach seiner sachlichen Zusammengehörigkeit.

4. Mit der Archäologie hat die Ikonographie das gemeinsam, daß sie den künstlerischen Wert der Bildwerke nicht betont. Für beide Zweige der Kunstwissenschaft ist es gleichgültig, ob ein Monument ein Kunstwerk oder ein Erzeugnis des Handwerks ist. Die Ikonographie ist aber darum kein Zweig der Archäologie; sie steht vielmehr zu ihr in einem gewissen Gegensatz insofern, als sie sich vorzugsweise mit Monumenten beschäftigt, die sich in ihren wesentlichen Formen bis zur Gegenwart forterhalten haben oder doch die Vorstufen zu den jetzt noch gebräuchlichen Bildwerken bilden.

Alles rein Archäologische, d. h. solche Erzeugnisse der altchristlichen Kunst, die, wie das Monogramm Christi, Fischsymbol usw., mit dem Absterben der altchristlichen Kultur außer Übung kamen, werden wir hier übergehen. Es muß dafür auf die Handbücher der Archäologie verwiesen werden.

## § 2. Die christliche Ikonographie

1. Nur die christliche Kunst hat die Ikonographie als selbständigen Zweig der Kunstwissenschaft gezeitigt. Sie bedarf ihrer zunächst wegen der didaktischen Tendenz, die sie in ihrer frühchristlichen und mittelalterlichen Entwicklungsperiode stets verfolgt.

Die darstellende Kunst des christlichen Altertums und Mittelalters unterscheidet sich von der profanen Kunst antiker wie moderner Zeit dadurch, daß ihre Werke niemals sich selbst Zweck sind, sondern stets religiöse Ideen vermitteln wollen. Die Kunst der Antike, der Renaissance und der neueren Zeit will durch ihre Formen gefallen; sie wendet sich an unsere Sinne und spricht in einer für alle verständlichen Sprache. So ist es z. B. zum Verständnis der Laokoongruppe ziemlich belanglos, ob wir die mythologische Erzählung kennen, aus der sie herausgewachsen ist, oder nicht. Wohl aber ist dem Beschauer eines Bildes der Geburt Christi die Kenntnis des religionsgeschichtlichen Hintergrundes absolut notwendig, wenn er die Absicht des Künstlers richtig erfassen will.

Man hat den lehrhaften Charakter der Katakombenkunst in Abrede stellen wollen; daß das mit Unrecht geschah, zeigt Kraus, K. G. I S. 79 ff. Auf der andern Seite ging man zu weit in der Betonung der didaktischen Tendenz der altchristlichen Kunst, indem man in ihr ein vollständiges Kompendium der christlichen Wahrheiten suchte. Es wird sich bei Betrachtung der altchristlichen Kunst ergeben,



daß sie in der Tat „lehren“ will, aber nur solche Wahrheiten, die mit den „letzten Dingen“ zusammenhängen.

Für die nachkonstantinische Zeit ist die didaktische Tendenz für die ganze Kirche klar bezeugt. Basilius d. Gr. sagt (Homilia 19 in XL martyres, Migne, P. gr. 31 S. 507): „Redner wie Maler schildern oftmals tapfere Kriegstaten. Jene verherrlichen dieselben durch Worte, diese durch Farben; beide aber muntern nicht wenige auf zum Starkmut, denn was die Erzählung dem Ohre bietet, das stellt die schweigsame Malerei im Bilde vor Augen.“ Sein Bruder, Gregor von Nyssa (Migne, P. gr. 46 S. 739), lobt die Maler, weil sie durch Bilder gleichsam Bücher ersetzen, durch Gemälde den Beschauer anreden und ihm vielfachen Nutzen bringen. Nach dem hl. Nilus, der im Anfang des 5. Jahrhunderts auf dem Sinai als Mönch lebte, dienen die dem Alten und Neuen Testament entnommenen Wandgemälde der Kirchen zum Unterricht und zur Erbauung jener, die nicht lesen können (Migne, P. gr. 79 S. 739). Mit fast den gleichen Worten prägt Papst Gregor d. Gr. dem Bischof Serenus von Massilia ein: „*Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent*“ (Migne, P. lat. 77 S. 1027 u. 1128). Paulin von Nola, der um 410–430 den hl. Felix in allen Zweigen der Kunst verherrlichte, sagt von den Gemäldezyklen, die er in der Felixkirche anbringen ließ, ausdrücklich, daß sie den Zweck hätten, der Belehrung des Volkes zu dienen, denn die des Lesens unkundige bäuerliche Bevölkerung bedürfe einer Unterstützung durch das Bild (vgl. Kraus, K. G. I S. 79). Walahfrid Strabo (*Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* c. 8) bezeugt für das 9. Jahrhundert: „*Pictura est quaedam litteratura illiterato*.“ In ähnlicher Weise charakterisieren Sicardus von Cremona (*Mitrale* 1, 12) und Durandus (*Rationale divinorum officiorum* 1, 3) die Kunst des hohen Mittelalters.

Wenn ein neuerer Kunsthistoriker die kirchliche Kunst also charakterisiert: „Sie will eine Lehrmeisterin sein, die den Menschen zum gläubigen Christen, im Sinne der Kirche natürlich, erzieht. Was die Theologen lehren, das lehrt auch sie, und was diese wollen, das will auch sie; sie bewegt sich durchaus in den Bahnen und innerhalb der Grenzen theologischer Anschauungsweise. Ihren Inhalt bildet die gesamte Glaubens- und Menschheitsgeschichte“ (Von der Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* S. 3), so darf das nicht in dem Sinne verstanden werden, als ob man in dem Bilderkreis einer jeden Periode ein Kompendium der zeitgenössischen Theologie sehen dürfe. Nur so viel ist richtig, daß sich die Theologie in ihren charakteristischen Zügen in den Kunstwerken der Zeit widerspiegelt. Die Kunst aus der Zeit der Verfolgung ist ganz erfüllt von den eschatologischen Wahrheiten, mit denen sich die Apologeten vorwiegend beschäftigen; aber ein Kompendium der Theologie eines Irenäus oder eines Origenes ist sie nicht. In den großen Bilderzyklen des 4. und 5. Jahrhunderts kann man den monumentalen Niederschlag der Blütezeit der Theologie sehen, aber doch nur in schwachen Umrissen. In der Zeit vom 7. bis zum 10. Jahrhundert fließt der Quell theologischer Wissenschaft nur in schmalen Rinnsalen; ähnlich unselbständig und plagiatorenhaft ist auch die Kunst dieser Zeit. Den Geist der Frühscholastik atmen die monumentalen Zyklen an den Kirchenportalen und die typologischen Bilderkreise, wie sie in der Urform der *Biblia Pauperum* vorliegen. Universell wie die Theologie wird die Kunst erst im 13. und 14. Jahrhundert; in keiner Zeit tritt der Parallelismus zwischen beiden Kulturgebieten deutlicher zu Tage als im hohen Mittelalter.

2. Die Kunstwissenschaft bedarf der Ikonographie nur so lange, als die Kunst ihren Gebilden Ideen zu Grunde legte, die über die reine Kunstanschauung hinausreichten und den Bildern Beziehungen zuschrieben, die in ihnen selbst keine Erklärung fanden, wohl aber im Bewußtsein ihrer Zeit lagen. Mit andern Worten: Die Aufgabe der Ikonographie als einer Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte ist erfüllt in dem Zeitpunkt, in dem die

Kunst ihren didaktischen Charakter ablegt oder doch nur in zweiter Linie betont.

Objektiv genommen ist die christliche Kunst, wenn anders sie ihre wahre Aufgabe erfüllen will, auf jeder Stufe ihrer Entwicklung eine Lehrmeisterin religiöser Vorstellungen. Aber die neuere Kunst ist doch dadurch gekennzeichnet, daß sie auf den Beschauer durch die schöne Form und psychologische Vertiefung Eindruck machen will; sie verherrlicht die Geheimnisse des Glaubens und sucht mehr auf das Gemüt als auf den Verstand des Gläubigen zu wirken. Die neuere Kunst durfte den lehrhaften Charakter in ihren Werken um so eher in den Hintergrund treten lassen, als jetzt die Menschheit über ein gewisses Maß allgemeiner und besonders auch religiöser Bildung verfügte und die dargestellten Themata ohne weiteres verstand. Die Ikonographie kann sich also bei den Werken der neueren Kunst kurz fassen und sich auf formal-ikonographische Gesichtspunkte beschränken.

### § 3. Geschichte der Ikonographie

Begründet wurde die ikonographische Wissenschaft in den Kreisen der französischen Romantiker. Wie Montalembert, Ozanam auf dem Gebiete der Geschichte, so versuchten Didron, Cahier, Caumont auf dem der Kunst die Ehre des vielgeschmähten Mittelalters zu retten und das Verständnis für seine Kultur zu wecken. Diesem Bestreben dienten die Zeitschriften „Annales d'archéologie chrétienne“ (1844—1881), „Bulletin monumental“, „Revue de l'art chrétien“, die beiden letzteren bis zur Gegenwart erscheinend. Eine Reihe von systematischen Lehrbüchern behandeln die christlichen Bildwerke der frühchristlichen und mittelalterlichen Periode vom ikonographischen Standpunkt aus.

Der altchristliche Bilderkreis hat seit den Entdeckungen Antonio Bosios († 1629) und seinem grundlegenden Werke „Roma sotterranea“ (Rom 1632) die gelehrte Welt unablässig beschäftigt. Die Eigenart der altchristlichen Kunst wurde jedoch erst ins richtige Licht gestellt durch die bahnbrechenden Arbeiten De Rossis, wie sie in seiner „Roma sotterranea“ I—III (1864—1877) und in seinem „Bullettino di archeologia cristiana“ (1863—1895) niedergelegt sind. Vortrefflich werden die Untersuchungen De Rossis, der sich mit Vorliebe auf dem Gebiete der Epigraphik bewegt, durch das schöne Corpus sämtlicher Katakombengemälde von Joseph Wilpert ergänzt: „Die Gemälde der Katakomben Roms“ (2 Bde. mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text, Freiburg i. Br. 1903). Die allgemeinen ikonographischen Grundsätze hat Wilpert von Le Blant übernommen, dem in der Einleitung seiner Schrift „Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles“ (Paris 1875) der Nachweis gelungen ist, daß die Mehrzahl der im altchristlichen Bilderkreis immer und immer wiederkehrenden Typen der altchristlichen Liturgie entnommen ist. Damit hat der verdiente Franzose einen Pfad gefunden, der sich für die gesamte Ikonographie gangbar erwies.

Didron unternahm es zuerst, die christlichen Typen in ihrer gesamten Entwicklung zu erforschen in der groß angelegten „Iconographie chrétienne - Histoire de Dieu“ (Paris 1843); doch kam er über die Untersuchung der Bilder der drei göttlichen Personen nicht hinaus. Das erste systematische Handbuch der Ikonographie verdanken wir dem französischen Geistlichen Crosnier: „Iconographie chrétienne“ (Caen 1848).

Auf viel breiterer Grundlage suchte der Graf Grimoüard de Saint-Laurent den Stoff zu behandeln: „Guide de l'art chrétien; études d'esthétique et d'iconographie“ (6 Bde., Paris 1872—1873). Aber der Verfasser begeht den Fehler, daß er in seinem Werke zu viele und fremdartige Dinge zusammengedrängt. Das gleiche

gilt auch von dem kleineren Handbuch des nämlichen Verfassers: „Manuel de l'art chrétien“ (Paris 1878). Mâle (II S. iv), gegenwärtig der beste Kenner der christlichen Kunst in Frankreich, macht ihm überdies den Vorwurf: „Er wollte die ganze Entwicklung der Kunst von ihrem Ursprung bis auf unsere Tage umfassen und sah sich infolgedessen trotz seines großen Wissens dazu verurteilt, auf fast allen Gebieten oberflächlich zu bleiben.“ Daß er bei dieser Gelegenheit der beiden neuesten Handbücher der Ikonographie, deren Verfasser Landsleute von ihm sind, gar nicht gedenkt, geschieht gewiß nicht ohne Grund: Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne — Types symboliques* (Lille 1890), und Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne* (2 Bde., Paris 1890). Beide sind in der Tat dürftige Kompilationen, die überall ihre Abhängigkeit von Crosnier verraten; beide gehen mit Vorliebe ikonographischen Seltsamkeiten nach und teilen sie in meist schlechten Abbildungen mit. Eine wissenschaftliche Förderung hat unsere Disziplin durch sie nicht erfahren.

In den bisher genannten Spezialwerken wird die Ikonographie der Heiligen ungebührlich vernachlässigt. Man verließ sich für dieses Gebiet, wie es scheint, auf Cahier S. J., „*Caractéristiques des Saints*“ (Paris 1867), der in zwei großen Quartbänden die Embleme und Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet vorlegte und ein kostbares Material sammelte. In der kritischen Bearbeitung und in den ikonographischen Grundsätzen machen sich jedoch bedenkliche Mängel bemerkbar. Das nämliche Urteil gilt von seinen übrigen ikonographischen Studien, die er in Gemeinschaft mit seinem Ordensgenossen Martin herausgab: „*Monographie de la Cathédrale de Bourges, 1<sup>re</sup> partie: Vitraux peints du XIII<sup>e</sup> siècle*“ (Paris 1841—1844); „*Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*“ (4 Bde., Paris 1847—1856) und „*Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge*“ (4 Bde., Paris 1874—1877).

Immerhin werden die beiden Jesuiten zu den verdientesten Ikonographen des 19. Jahrhunderts gerechnet werden dürfen; insbesondere gehört ihre Untersuchung über die Glasgemälde des 13. Jahrhunderts zu den kostbarsten Erscheinungen auf dem Gebiete der ikonographischen Literatur.

Auf Grund von Cahiers Ikonographie der Heiligen schrieb Corblet sein noch immer brauchbares „*Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*“ (Paris 1877).

In Deutschland interessierte man sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Ikonographie fast nur nach ihrer hagiographischen Seite, und die Schriften von J. v. Radowitz, *Ikonographie* (Berlin 1834), (v. Münchhausen), *Die Attribute der Heiligen* (Hannover 1843), Hack, *Der christliche Bilderkreis* (Schaffhausen 1856), (Helmsdörffer), *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie* (Frankfurt a. M. 1839), Alt, *Die Heiligenbilder, oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt* (Berlin 1845), geben im wesentlichen nur eine alphabetische Zusammenstellung der gebräuchlichsten Attribute. Eine wissenschaftliche Förderung hat die Ikonographie durch sie nicht erfahren. Nur der Vollständigkeit wegen sei der Schrift von Grüneisen gedacht: „*Über bildliche Darstellung der Gottheit*“ (Stuttgart 1828), die im Grunde genommen nur eine Streitschrift gegen Wessenberg, *Die christlichen Bilder* (Constanz 1827), ist und die Reformation gegen den Vorwurf, daß sie den Untergang vieler Bildwerke verschuldet habe, in Schutz nimmt.

Auf Grund der genannten deutschen Arbeiten entstand „zum Zweck der Identifizierung mittelalterlicher Heiligenbilder und als Führer für ausübende Künstler“ die nüchterne, aber praktische Schrift von F. C. Husenbeth, *Emblems of Saints, by which they are distinguished in works of art* (2. Aufl. London 1860).

Viel gelesen und hochgeschätzt sind die ikonographischen Werke einer englischen Dame, der Mrs. Jameson (Anna Brownell-Murphy, 1794—1859). Und mit Recht; verstand sie es doch, sich von der bisher üblichen dürren Aufzählung von Symbolen und Heiligennamen freizumachen und fast das gesamte ikonographische Material



in einer literarisch genußreichen Form vorzulegen. Ihre „Sacred and Legendary Art“ setzt sich aus folgenden vier Serien zusammen: I. Legends of the Saints and Martyrs as represented in the fine arts (2 Bde., London 1874); II. Legends of the monastic orders (5. Aufl., London 1872); III. Legends of the Madonna (London 1872); IV. History of Our Lord as exemplified in works of art; continued by Lady Eastlake (3. Aufl., 2 Bde., London 1872).

In Deutschland hat Wolfgang Menzel, Christliche Symbolik (2. Aufl. Regensburg 1856), die Ikonographie in alphabetischer statt systematischer Anordnung behandelt. Ich fürchte, daß er bei weitem nicht so „viel Schutt von den Kirchentüren“ weggeräumt hat, als er zu tun wähnte, wenn er seine Nomenklatur mit einer Fülle von Namen ausstattete, die für das Verständnis der christlichen Kunst belanglos sind. Auch das Buch von J. E. Wessely, Ikonographie Gottes und die Heiligen (Leipzig 1874), läßt den Leser für große Zeiträume der Kunst im Stich und bietet nur eine magere Kompilation.

Einen vollständigen Umschwung erfuhr das ikonographische Studium durch zwei epochemachende Aufsätze von Anton Springer, Ikonographische Studien (in Mitteil. der Z.-K. V, Wien 1860, S. 29 67 125 309) und „Über die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter“ (Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Kl. XXXI 1—40, Leipzig 1879). Wir werden auf diese prinzipiellen Darlegungen, die von Kraus in der Hauptsache gebilligt und in einigen Stücken verbessert wurden, noch ausführlich zurückkommen.

Dankbar aufgenommen wurde die „Christliche Ikonographie — Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst“ von Heinrich Detzel (Freiburg i. Br. 1894—1896), worin im ersten Bande die Ikonographie der Offenbarungstatsachen und im zweiten jene der Heiligen behandelt war. Wenn dem Werke von Detzel auch manche Mängel anhaften, so verdient sein Versuch, zum ersten Mal die gesamte Ikonographie darzustellen, Anerkennung, um so mehr, als er, auf dem Lande lebend, eine größere Bibliothek nicht zur Verfügung hatte.

Den besten Grundriß der mittelalterlichen Ikonographie und Symbolik hat Franz Xaver Kraus dem zweiten Band seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ (S. 263 bis 457) eingefügt. Man bedauert nur, daß es ihm nicht mehr vergönnt war, wie er beabsichtigte, ein großes Handbuch der Ikonographie zu schreiben.

Sehr dankenswert ist die methodisch geschickte Behandlung des christlichen Bilderkreises im „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland“ von Dr. H. Bergner (Leipzig 1905). Ein anderer deutscher Forscher, Hans von der Gabelentz, hat uns jüngst eine Ikonographie der italienischen Kunst im Mittelalter (Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehung zu Kultur und Glaubenslehre [Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 55], Straßburg 1907), man möchte fast sagen, gegen seinen Willen geschenkt; denn während er im Vorwort ausdrücklich erklärt, daß er nicht die Absicht habe, eine Ikonographie der mittelalterlichen Kunstdarstellungen in Italien zu schreiben, ist sein Einteilungsprinzip und seine Behandlungsweise der einzelnen Kapitel (das Alte Testament, Bilder Christi, historische Bilder aus dem Neuen Testament, Apokalypse und Jüngstes Gericht, Maria, die Heiligen, der Mensch, die Tierwelt) durchaus ikonographisch gehalten. Zwar geht der Verfasser stets den Beziehungen der Kunstdenkmäler zur Kultur und Glaubenslehre nach; aber nicht hierin, sondern in den ikonographischen Partien sehe ich das Verdienstliche seiner Arbeit.

Große Verdienste auf dem Gebiete der mittelalterlichen Ikonographie erwarb sich neuerdings auch ein französischer Gelehrter, Emile Mâle, mit drei grundlegenden Werken über die christliche Kunst seiner Heimat: „L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France — Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur les sources d'inspiration“ (Paris 1898), jetzt in 6. Auflage von 1925 und in einer deutschen Übersetzung von L. Zuckermannel (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 52, Straßburg 1907) vorliegend. Die günstige Aufnahme, die seine Arbeit fand, hat den Verfasser ermutigt, in ähnlicher Weise die Kunst des ausgehenden Mittelalters zu



untersuchen: „L'art religieux de la fin du moyen-âge en France — Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur les sources d'inspiration“ (Paris 1908 u. 1925 in 3. Aufl.). Inzwischen hat der Verfasser seine ikonographischen Untersuchungen über die Kunst des Mittelalters, wohl in dem richtigen Empfinden, daß die Kunst des 13. Jahrhunderts sich von der des 12. nicht trennen läßt, nach rückwärts ergänzt durch sein Werk: „L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France“ (Paris 1922).

Besser als irgend jemand vor ihm hat Mâle den didaktischen Charakter und den dadurch bedingten symbolischen Grundzug der mittelalterlichen Kunst nachgewiesen. Ganz originell klassifiziert er die Kunstwerke, wie sie uns an den Kathedralen Frankreichs entgegenreten, nach den Bestandteilen des *Speculum maius* von Vincentius von Beauvais. Es ist das ein geschickter literarischer Kunstgriff des Verfassers, der ihn in die Lage setzt, seinen Stoff in einer anschaulichen Form und in methodisch geschickter Disposition vorzulegen. Damit haben wir aber auch die schwache Seite an den Arbeiten Mâles angedeutet; er ist nämlich der Meinung, daß eine ganze Reihe von Kunstvorstellungen des hohen Mittelalters ihre unmittelbare Quelle in dem *Speculum* des Vincentius und in den Predigten des Honorius von Augustodunum haben. Wenn wir dem Verfasser in diesem Punkte auch widersprechen müssen, so sei doch dankbar anerkannt, daß er in vielen Stücken zu sehr wichtigen und allgemein gültigen Ergebnissen gelangt ist; denn obwohl er sich in seinen drei Bänden ausdrücklich auf die Kunst seiner Heimat beschränkt, so sind doch die ikonographischen Grundgesetze, die er aufstellt, von allgemeiner Gültigkeit. Sie sind dies deswegen, weil die Kunst des hohen Mittelalters ebenso universell ist wie die katholische Glaubens- und Weltanschauung, und weil Frankreich in dieser Zeit auf allen Gebieten der Kultur die Lehrmeisterin der übrigen Nationen war.

Neben Mâle verdient unter den neueren französischen Kunsthistorikern mit Ehren Louis Bréhier genannt zu werden. Er hat sich durch eine Reihe von Einzeluntersuchungen und größerer Abhandlungen (über die byzantinische Skulptur, den Bilderstreit, die Kathedrale von Reims) als soliden Kenner der christlichen Kunst erwiesen und jüngst ihr gesamtes Gebiet unter dem Gesichtspunkt der ikonographischen Entwicklung zusammengefaßt: „L'art chrétien; son développement iconographique des origines à nos jours“ (Paris 1918). Die Eigenart dieses Buches besteht darin, daß es nach Art einer Kunstgeschichte angelegt ist, aber innerhalb der einzelnen Perioden, die streng auseinandergehalten werden, die wichtigsten Stoffe, aber nur diese, ikonographisch betrachtet. Ein eigentliches Lehrbuch der Ikonographie, wie es der Praktiker sucht, kommt auf diese Weise nicht zustande, aber der Ikonograph nimmt daraus reiche Anregungen.

## ZWEITES KAPITEL

# DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER CHRISTLICHEN KUNST ÜBERHAUPT

**Literatur:** Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*. 2. Aufl. 4 Bde. Paris 1884. — A. de Bastard, *Etudes de symbolique chrétienne*. Paris 1861. — Cartier, *L'art chrétien. Lettres d'un solitaire*. Bd. I. Paris 1881. — Dursch, *Der symbolische Charakter der christlichen Religion und Kunst*. Eine Einleitung in die spezielle Symbolik der christlichen Kunst und ein Beitrag zur Begründung einer christlichen Ästhetik. Schaffhausen 1860. — E. Hulme, *The History, Principles and Practice of Symbolism in Christian Art*. London 1911. — W. Menzel, *Christliche Symbolik*. 2 Bde. Regensburg 1856. — J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Freiburg i. Br. 1925. — M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols*. Ein Versuch. Berlin 1912. — A. Schmid, *Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit, nebst kurzer Erklärung für Priester und kirchliche Künstler*. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1909.

#### § 4. Wesen und Ursprung der christlichen Symbolik

1. Die christliche Kunst bedarf, wie wir gesehen haben, der Ikonographie als einer besondern Hilfswissenschaft wegen ihrer didaktischen Tendenz, die sie bei den meisten ihrer Gebilde verfolgt. Sie bedarf ihrer aber auch wegen des symbolischen Grundzuges, der ihr eigen ist. Die christliche Kunst in ihrem tiefsten Wesen erkennen wollen, heißt nichts anderes, als sie in ihrer symbolischen Bedeutung aufzufassen suchen, denn die Symbolik bildet das eigentliche Wesensmerkmal der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst.

Die christliche Kunst hat einen symbolischen Charakter, will sagen: alle ihre Erzeugnisse versinnlichen Ideen, die nicht unmittelbar aus dem Bilde entnommen und verstanden werden können, sondern ihren wahren Sinn und ihre volle Bedeutung erst aus der göttlichen Offenbarung und dem christlichen Kultus erhalten. Der christliche Symbolismus hängt also aufs engste mit der didaktischen Tendenz der christlichen Kunst zusammen, die uns stets in das Reich religiöser Vorstellungen und abstrakter Ideen führen will. Wenn demnach alle Erzeugnisse der christlichen Kunst in ihrem innersten Wesen symbolisch sind, so ist die Unterscheidung der christlichen Bilder in symbolische, allegorische und historische abzulehnen. Insbesondere ist daran zu erinnern, daß „Allegorie“ ein literarischer Terminus ist, der mißbräuchlicherweise auf eine bestimmte Klasse von symbolischen Bildern, nämlich die Darstellung abstrakter Begriffe durch fingierte Persönlichkeiten, angewendet wurde. Man kann zwar von symbolischen Bildern im Gegensatz zu den historischen reden, wenn man unter ersteren hauptsächlich jene Zeichen und Formen (Fisch, Anker, Palme usw.) versteht, deren sich mit Vorliebe die altchristliche Zeit bediente, um Ideen zum Ausdruck zu bringen, die mit den gewählten Zeichen entweder in einem natürlichen oder konventionellen Zusammenhang stehen; unter historischen Bildern versteht man in diesem Falle die Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Wer diese Unterscheidung macht, geht von der falschen Anschauung aus, als ob das Wesen des christlichen Symbolismus, soweit er auf den Monumenten uns entgegentritt, in der Summe jener geheimnisvollen Zeichen (Symbol im engeren Sinne) besteht, wie sie uns vornehmlich in der sepulkralen Kunst der frühchristlichen Periode entgegentreten. Allein in diesen Formen haben wir lediglich die ersten Versuche zu sehen, die symbolische Sprache der christlichen Monumente zu schaffen; nur ein kleiner Teil von ihnen geht in die mittelalterliche Kunst über; und doch wird niemand den symbolischen Charakter der Kunst des Mittelalters leugnen wollen. Es ist also daran festzuhalten, daß die Symbolik ein Wesensmerkmal aller christlichen Kunstwerke ist.

Vortrefflich bringt den symbolischen Charakter der christlichen Kunst Kreuser (Der christl. Kirchenbau I [2. Aufl. Regensburg 1860] S. ix) zum Ausdruck, wenn er sagt: „Sie ist ein prophetisches Band, geschlungen vom Paradies um heilige Patriarchen und gotterfüllte Weissager, anknüpfend an den Erlöser und sein Werk, reichend durch die ferneren Jahrhunderte bis ans Ende der Zeiten, beschattet im Alten Bunde, vom Lichte beleuchtet im Neuen Bunde, Gottes Wahrzeichen in seiner Verheißung und Erfüllung.“ Über das Wesen der christlichen Kunstsymbolik hat auffallenderweise das mit stupender Gelehrsamkeit geschriebene Buch von M. Schlesinger dem Ikonographen nichts zu sagen.

2. Man hat, wie die didaktische Tendenz, so auch den symbolischen Charakter der christlichen Kunst leugnen wollen. Wer das tut, verkennt nicht nur die Eigenart der christlichen Kunst, sondern auch das Wesen der Künste überhaupt, denn das Gesetz der Symbolik ist das allen Künsten gemeinsame Bildungsgesetz insofern, als es ihnen allen nicht sowohl um

den Gegenstand zu tun ist, den sie darstellen, als vielmehr um Empfindungen und Gedanken, die der dargestellte Gegenstand erwecken soll. Der tiefste Grund für den symbolischen Charakter der christlichen Kunst liegt in der engen Verbindung, die zwischen ihr und der Religion, die selbst symbolischer Natur ist, besteht.

Die Kunst, insoweit sie uns hier beschäftigt, ist ja nichts anderes als eine monumentale Theologie. Darum ist es ohne weiteres verständlich, daß sie den Charakter der Religion annimmt. Die christliche Religion aber ist symbolischer Natur sowohl in ihrer Lehre als im Kultus. In ihrer Lehre übermitteln sie der Menschheit übernatürliche Wahrheiten mit Hilfe der menschlichen Sprache, deren Wörter ursprünglich nur sinnliche Gegenstände und Tätigkeiten bezeichnen. Sie ist darum genötigt, bildliche Ausdrücke zu wählen, d. h. sich der Symbole zu bedienen. Das religiöse Leben betätigt sich alsdann im Kultus, d. h. in einer Summe von Zeremonien, wodurch religiöse Ideen und die subjektiven Beziehungen des Menschen zu Gott zur Anschauung gebracht werden sollen. Der Kultus ist also symbolischer Natur; er ist dramatische Symbolik und die vollkommenste Verkörperung des Symbolismus. Nun aber ist der Kultus, wie er sich in der christlichen Liturgie im Verlaufe der Zeit gestaltet hat, die wichtigste Quelle der christlichen Kunstvorstellungen, wie wir noch näher sehen werden.

3. Bei der Abhängigkeit der christlichen Kunst von der Religion wird man die Kunstsymbolik in ihrem Wesen erst verstehen, wenn man sich über die literarische Symbolik der Offenbarungsquellen Klarheit verschafft hat.

Das Alte Testament bedient sich zur Bezeichnung geistiger Verhältnisse fast ausschließlich sinnlicher Begriffe. Das hängt einerseits mit dem primitiven Zustand der hebräischen Sprache und der jüdischen Kultur zusammen, anderseits mit der Unmöglichkeit, übernatürliche Wahrheiten durch adäquate Begriffe zu bezeichnen. Obwohl man Gott als den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erde kennt und verehrt, so redet das Alte Testament doch von ihm in anthropomorphistischen Ausdrücken, um sein Verhältnis zu den Menschen und zu der Natur zu bezeichnen. Das sittliche Leben, der Kampf um Tugend und die Bemühung, das Böse zu überwinden, wird stets unter dem Bilde eines Streites gegen feindliche Gewalten aus dem Natur- und Menschenleben geschildert. Daraus ergibt sich, daß die Sprache des Alten Testaments vorzugsweise symbolischer Natur ist. Dieser Symbolismus kommt vorzugsweise in zwei Schriftgattungen, die mehr als die übrigen in den Neuen Bund hinüberreichen, zum Ausdruck, in den Psalmen und in den prophetischen Büchern. Die kühne Bildersprache beider Texte wird vielfach wörtlich in die monumentale Darstellung übertragen.

Im Neuen Testament liegen die Verhältnisse ähnlich; auch hier muß sich die Sprache bildlicher Ausdrücke bedienen, wenn sie übersinnliche Wahrheiten bezeichnen will. Dazu kommt, daß Christus sich mit Vorliebe der Parabeln bedient, um religiöse Wahrheiten unter dem Bilde eines Verhältnisses oder einer Geschichte aus dem Natur- und Menschenleben darzustellen. Von besonderer Wichtigkeit ist, daß nach der Lehre des Neuen Testaments der ganze Alte Bund mit allen seinen Einrichtungen ein Symbol des Neuen ist (vgl. Matth. 11, 13; Luk. 18, 31; 24, 27; Apg. 1, 16). Diesen Gedanken hat der Hebräerbrief für einen zentralen Punkt der christlichen Lehre durchgeführt, indem er die Stiftshütte und die alttestamentlichen Opfer in Parallele mit dem Opfertod Christi bringt und so den Grund legt zur *Concordia veteris et novi Testamenti*, einem der Grundgesetze der christlichen Symbolik.

4. Aus Vorstehendem ergibt sich, daß man den Ursprung der christlichen Symbolik weder bei den vorchristlichen orientalischen Völkern noch in der sog. Arkandisziplin zu suchen hat. Sie stellt sich mit Not-



wendigkeit überall da ein, wo man es versucht, religiösen Ideen in Wort oder Bild Ausdruck zu geben. Gewisse symbolische Formen waren allerdings schon in vorchristlicher Zeit allgemein beliebt und verständlich, so der Nimbus, eine Reihe von Tiersymbolen. Diese hat die christliche Kunst übernommen. Aber in der Hauptsache ist die Symbolik der christlichen Kunst aus der literarischen Symbolik der Heiligen Schrift herausgewachsen.

Der symbolische Charakter vieler Partien des Alten und Neuen Testaments hat, wie wir noch näher sehen werden, die ganze Eigenart der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst bestimmt. Alle Exegeten sind darin einig, daß das Alte Testament ein Symbol des Neuen ist; und alle stimmen darin überein, daß viele Stellen beider Testamente neben dem Wortsinn eine mystische Bedeutung haben. Beides klarzulegen, ist ihr hauptsächlichstes Bemühen. Darum hat man auch den bildlichen Darstellungen solcher Stellen die typologische oder mystische Bedeutung beigelegt, die sie bei den Vätern haben.

5. Wie manche Exegeten in der Sucht nach typologischen Beziehungen und in dem Bemühen, den tieferen Sinn der heiligen Texte zu erfassen, zu weit gingen, so liegt auch in der Erklärung symbolischer Bilder für den Forscher eine gewisse Gefahr: er kann die Symbole falsch verstehen oder zu viel in sie hineinlegen. Darum ist es notwendig, für die Erklärung symbolischer Bilder Regeln aufzustellen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der Symbolik an sich eine gewisse Schwäche anhaftet. „Gedanken und Formen gehören nicht notwendig zusammen, sondern sind nach einer gewissen Ähnlichkeit oder auf Grund äußerer Umstände mit mehr oder weniger Willkürlichkeit zusammengebracht worden“ (Gietmann, Allgemeine Ästhetik, Freiburg i. Br. 1899, S. 253).

## § 5. Regeln für die Erklärung symbolischer Bildwerke

Literatur: A. Springer, Ikonographische Studien: Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale V (Wien 1860) S. 29 67 125 309. — Ders., Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse XXXI (1879) S. 1 ff.

1. Wie die theologische Wissenschaft in der Hermeneutik die Grundsätze aufstellt, nach denen der wahre Sinn der Heiligen Schrift erforscht werden muß, so ist es, da die christliche Kunst ja auch eine Art Schrift ist, Pflicht der Ikonographie, die Regeln anzugeben, nach denen die symbolischen Bildwerke zu erklären sind. Es ist ein bleibendes Verdienst von A. Springer, solche Regeln zunächst für die mittelalterliche Kunst aufgestellt zu haben. Sie sind allgemein als richtig anerkannt worden und haben für alle Perioden der christlichen Kunst Gültigkeit.

I. „Die Grundbedingung des richtigen Verständnisses ist die Scheidung der figürlichen Darstellungen, welche dem lebendigen Formensinn entsprungen sind und nur eine dekorative Bedeutung besitzen, von jenen Figurenbildern, welche bestimmte Vorstellungen versinnlichen“ (Über die Quellen der Kunstdarstellungen S. 2).

Nichts hat die christliche Kunswissenschaft so sehr in Mißkredit gebracht als die Sucht, aus allen figürlichen Darstellungen tiefsinnige Gedanken herauszulesen. Es muß zwar daran festgehalten werden, daß in der Regel den figürlichen Szenen



eine Idee, sei es eine symbolische oder eine historische, zu Grunde liegt; aber es gibt doch eine ganze Reihe solcher Gebilde, die sicher nur dekorativ gemeint sind. So macht sich namentlich in der Architektur das Bestreben geltend, da wo die antike Kunst Motive aus der Pflanzenwelt als Ornamente verwendete, wie an Kapitälern, Tragsteinen, Friesen, Bogenleibungen, organische Gebilde (Tier- und Menschenfiguren) anzubringen. Schon die Stelle, an der sie sich befinden, läßt von vornherein den rein dekorativen Charakter vermuten; er ist mit Sicherheit anzunehmen, wenn sich an einem Fries oder an Kapitälern eine Figur oder eine Gruppe ohne erhebliche Abweichung wiederholt. Springer hat den Nachweis erbracht, daß viele solcher Darstellungen, zumal wenn sie in symmetrischer Anordnung wiederkehren (Löwe, Greif, Vögel, die zu beiden Seiten eines Baumes oder eines Gefäßes stehen), keinen symbolischen Inhalt haben, sondern dekorative Nachahmungen von Bildern auf Wandteppichen sind, die in frühchristlicher Zeit sehr häufig aus dem Orient gebracht und in Kirchen verwendet wurden (Ikonographische Studien S. 67).

II. „Bei historischen Bildern muß der Grundsatz unverbrüchlich festgehalten werden, daß sie sich als durchsichtig, klar, gemeinverständlich bewähren. Der Glaube an eine Geheimsymbolik, zu welcher nur Eingeweihte den Schlüssel besaßen, ist unberechtigt“ (Quellen der Kunstdarstellungen S. 9). „Rätselbilder zu schaffen, lag niemals in der Absicht des Mittelalters“ (Ikonographische Studien S. 31).

Auch diese Regel, von Springer zunächst nur für die mittelalterliche Kunst aufgestellt, gilt für jede Periode. Darum lehne ich es auch ab, die altchristlichen Symbole, wie sie uns in der Katakombenkunst entgegentreten, aus der sog. Arkandisziplin abzuleiten. Springer betont mit Recht: „Die Kunst hätte aufhören müssen, Kunst zu sein, wenn sie ihren Wirkungskreis freiwillig auf eine kleine Gemeinde Wissender eingeschränkt, in der Masse des Volkes nur blödes Staunen und starsinniges Gaffen geweckt hätte“ (Die Quellen der Kunstdarstellungen S. 10).

III. Es muß als unumstößliches Axiom gelten, daß jeder Künstler die Motive seiner symbolischen Sprache aus dem Vorstellungsinhalt seiner Zeit genommen hat.

Wenn uns Spätgeborenen weite Gebiete der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst dunkel und unverständlich vorkommen, so hat das seinen Grund darin, daß wir die Gebilde der Vergangenheit stets vom Standpunkt der Gegenwart zu betrachten geneigt sind, ohne zu bedenken, daß sie unter ganz andern Kulturbedingungen entstanden und aus einer andern Weltanschauung herausgewachsen sind. „Mag uns auch die Bedeutung des einen oder andern Gebildes dunkel bleiben, der Inhalt geheimnisvoll dünken; für den ursprünglichen Beschauer waren die Formen durchsichtig, der Gedanke klar, wie auch der Künstler bei der Komposition seines Werkes auf das Verständnis seitens der Betrachtenden rechnete. Die Quellen, aus welchen der Künstler die Motive der Darstellung schöpfte, fallen mit jenen zusammen, welchen die Bildung der Zeitgenossen entsprang. Der Anschauungskreis des Zeitalters bietet den festen Hintergrund für die Künstlergedanken; in ihm haben wir zunächst die Erklärung der Motive zu suchen. Was im Bewußtsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen der Künstler einwirken wollte, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzteren kein Raum“ (Ikonographische Studien S. 31).

2. Von den hier aufgestellten Regeln ist die dritte die wichtigste. Um daher den symbolischen Gehalt der Bildwerke richtig zu erfassen, müssen wir in die geistige Atmosphäre, in der sie entstanden sind, vorzudringen suchen. Und da es sich um Erzeugnisse der christlichen Kunst handelt, kann das nur mit Hilfe einer genauen Kenntnis der zeitgenössischen Theo-

logie und des kirchlichen Lebens geschehen. Dabei hat man die einzelnen Perioden, wie sie die Kirchengeschichte unterscheidet, streng auseinander zu halten, weil die kirchliche Kunst in jeder Periode das getreue Spiegelbild der religiösen Kultur und der theologischen Strömung ist. Wir werden also im Folgenden zu unterscheiden haben:

- a) Die Kunst der Katakombenzeit und die sepulkralen Denkmäler der altchristlichen Zeit.
- b) Die Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts und ihre Ausgestaltung im frühen Mittelalter.
- c) Die Kunst im hohen Mittelalter.
- d) Die Kunst im ausgehenden Mittelalter.
- e) Die Kunst der neueren Zeit.

### DRITTES KAPITEL

## DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER ALTCHRISTLICHEN KUNST

**Literatur:** Le Blant, *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris 1878. — M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924. — P. Grossi Gondi, *I monumenti cristiani iconografici ed architettonici dei sei primi secoli*. Rom 1923. — E. Hennecke, *Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur*. Leipzig 1896. — F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*. Bd. I. Freiburg i. Br. 1896. — K. Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit: Studien über christliche Denkmäler N. F. Heft 1*. Leipzig 1902. — W. Neuß, *Die Kunst der alten Christen*. Augsburg 1926. — J. Sauer, *Wesen und Wollen der christlichen Kunst*. Freiburg i. Br. 1926. — L. v. Sybel, *Christliche Antike*. 2 Bde. Marburg 1906 u. 1909. — Ders., *Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung*. München 1920. — J. Wilpert, *Prinzipienfragen der christlichen Archäologie*. Freiburg i. Br. 1889. — Ders., *Die Malereien der Katakomben Roms*. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1903. — O. Wulff, *Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends* (Fr. Burger, *Handbuch der Kunstwissenschaft*) S. 60 ff.

### § 6. Die Eigenart der Katakombenkunst

1. Die Untersuchung der altchristlichen Kunst vom Gesichtspunkt der Symbolik aus verspricht in mehrfacher Hinsicht zur Aufhellung des christlichen Symbolismus überhaupt beizutragen. Hier vermögen wir einmal die Entstehung der symbolischen Formsprache zu verfolgen und ihre allmähliche Entwicklung wahrzunehmen; alsdann erleichtert uns die Tatsache, daß alle Denkmäler, die hier in Frage kommen, sepulkralen Charakters sind, ganz wesentlich das Verständnis.

Alle großen Kontroversen, die sich seit bald 400 Jahren an die Monumente des christlichen Altertums knüpfen, drehen sich darum, ob und in welchem Sinne sie symbolisch zu nehmen sind; vgl. Kraus, K. G. I S. 65 ff. Mit den grundlegenden Untersuchungen Wilperts im Textband zu seinen Gemälden der Katakomben Roms dürfte diese Streitfrage endgültig erledigt sein.

2. Man hat im Gebiet der altchristlichen Kunst zwischen drei Arten von symbolischen Gebilden zu unterscheiden: a) die natürlichen oder eigentlichen Symbole; b) die symbolischen Tiergestalten; c) figürliche Darstellungen, die sich dem Auge als rein historische Bilder präsentieren, aber doch symbolisch gemeint sind.

Unter natürlichen Symbolen verstehen wir Zeichen wie Anker, Palme, Krone, Monogramm, deren Bedeutung sich von selbst oder aus dem Zusammenhang nahelegt. Wir handeln hier von ihnen nicht weiter, sondern verweisen auf die Darstellungen der christlichen Archäologie. Dahin muß auch die ausführliche Behandlung der symbolischen Tierbilder, soweit sie der altchristlichen Zeit angehören, verwiesen werden. Wir bemerken nur allgemein Folgendes: Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die altchristliche Kunst den symbolischen Gebrauch von Tierbildern kennt; es sind aber nur solche, die in der allgemeinen Vorstellung der Menschen oder in der allegorischen Sprache der Heiligen Schrift als Träger moralischer Ideen vorkommen. Es muß zugegeben werden, daß manche Theologen und Archäologen in der Erklärung solcher Gebilde zu weit gingen und rein ornamentale Tierfiguren symbolisch deuteten. Es muß an dem oben aufgestellten Grundsatz festgehalten werden, daß Darstellungen an Architekturteilen, wie Gesimsen, Friesen, Kapitälern, Plafonds, wo die profane Kunst Ornamente anzubringen pflegte, nicht symbolisch, sondern ornamental zu nehmen sind; es sei denn, daß der klare Zusammenhang eines Zyklus zu einer andern Annahme zwingt. Ferner, wo animalische Gebilde symmetrisch sich wiederholen, sind sie in der Regel ornamental zu deuten. Taube, Lamm sind nicht nur durch die Heilige Schrift, sondern auch durch Beischriften als christliche Symbole gesichert. In vielen andern Fällen, wo weder aus dem Zusammenhang noch durch die Zuschriften Sicherheit zu gewinnen ist, muß auf die symbolische Deutung verzichtet werden.

Was die Ichthys-Symbolik angeht, womit die älteren Ikonographen sich so ausführlich beschäftigen, so kann sie hier vollständig ausgeschaltet werden, weil Christus unter dem Symbol des Fisches auf den Monumenten wohl nie dargestellt wird, denn die Fische sind nach den Untersuchungen Wilperts (I S. 46) in den meisten Fällen Hinweise auf die wunderbare Speisung der Viertausend. Wenn einige Mal Fische ohne Zusammenstellung mit den Brotkörben vorkommen, so zeigen sie in ihrer Verdopplung, daß die Gläubigen als pisciculi bezeichnet werden sollen. Gewiß galt der Fisch als Symbol Jesu Christi, aber nur in der literarischen Symbolik. Den Ursprung dieser merkwürdigen Vorstellung hat meines Erachtens Dölger (Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit, Bd. I: Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen [R. Q., Supplementsheft 17, 1910]), überzeugend nachgewiesen.

3. Was die figürlichen Darstellungen, die uns in der Kunst der vier ersten Jahrhunderte begegnen, betrifft, so präsentieren sie sich auf den ersten Blick als rein historische Bilder, da sie in der überwiegenden Mehrzahl den Schriften des Alten und Neuen Testaments entnommen sind. Ein kleinerer Teil enthält Szenen, die in einem entfernteren Zusammenhang mit den heiligen Schriften stehen; und nur wenige sind dem profanen Leben entnommen.

Sind diese Bilder in der Tat rein historisch zu verstehen? Diese Auffassung verbieten zwei Umstände, einmal die eigentümliche Art ihrer künstlerischen Gestaltung und die Auswahl der Themata. Niemals werden die biblischen Ereignisse mit allen ihren Nebenumständen zu großen Kompositionen ausgestaltet, sondern in allen Fällen wird die biblische Tatsache nur ganz lakonisch angedeutet und die Kenntnis des heiligen Textes vorausgesetzt. So wird das Speisungswunder der Menge stets nur hieroglyphenhaft durch Brotkörbe und Fische angedeutet; Christus, der das Wunder gewirkt hat, fehlt; das gleiche gilt von der Heilung des Gichtbrüchigen: nur dieser selbst wird dargestellt, wie er sein Bett davonträgt; weder der Teich, wo das Wunder geschehen ist, noch derjenige, der es gewirkt hat, wird abgebildet. Vgl. darüber ausführlich Wilpert I S. 39 ff.

Wenn die Maler der Bilder in den römischen Katakomben, denn diese haben wir zunächst im Auge, uns die Offenbarungstatsachen des Alten und Neuen Testaments als solche hätten vor Augen führen wollen, so wären sie sehr ungeschickt



verfahren, indem sie auf die wichtigsten Stücke der heiligen Bücher verzichteten und, man darf wohl sagen, nebensächliche Dinge illustrierten und diese immer und immer wiederholten; so ist Noe in der Arche 32-, Isaaks Opferung 22-, das Felsenwunder des Moses 68-, die Jünglinge im Feuerofen 17-, Daniel zwischen den Löwen 39-, Jonas 57 mal dargestellt.

Noch auffallender ist die Auswahl der neutestamentlichen Szenen getroffen. Das Leiden Christi ist mit einer einzigen Ausnahme gar nicht berührt; Auferstehung, Himmelfahrt sucht man vergebens. Dagegen ist die Heilung des Gichtbrüchigen 20-, die wunderbare Brotvermehrung 35-, die Auferweckung des Lazarus 53-, der gute Hirt gar 114 mal dargestellt.

4. Aus diesen Lieblingsdarstellungen der altchristlichen Kunst in ihren Anfängen muß die eigentliche Absicht der Künstler gewonnen werden, denn allen liegt der Gedanke zu Grunde: Gott rettet seine Diener, die an ihn glauben und auf ihn hoffen, aus großer Not. Auf diese oder eine verwandte Idee und nicht lediglich auf eine rein historische Darstellung muß das Absehen der Künstler gerichtet gewesen sein. Es ergibt sich dies mit Sicherheit aus dem funeralen Charakter der Katakombenkunst. Alle ihre Erzeugnisse finden sich nämlich an Gräbern oder Sarkophagen. Sie wollen also naturgemäß Gedanken ausdrücken, die den Menschen angesichts des Todes, des Gerichts und der Ewigkeit erfüllen. In dieser Erwägung liegt der Schlüssel zum richtigen Verständnis der altchristlichen Kunst.

„Alles bezieht sich mittelbar oder unmittelbar auf den Verstorbenen, um dessentwillen die Fresken gemalt werden, sei es daß seine Hinterbliebenen sie für ihn oder daß er selbst zu seinen Lebzeiten sie bestellte. . . . Der Verstorbene ist der Mittelpunkt, um den sich alles wendet; von ihm muß die Erklärung ausgehen, auf ihn muß sie wieder zurückkommen“ (Wilpert I S. 141).

## § 7. Die Bilderzyklen der Katakomben

Literatur: Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1903.

Haben uns die beiden Tatsachen, nämlich die Vorliebe für gewisse biblische Berichte, in denen die Hilfe Gottes gegenüber seinen Getreuen zum Ausdruck kommt, und die ausschließlich sepulkrale Verwendung dieser Motive, im großen und ganzen die Richtlinien angegeben, in denen wir ihre Bedeutung zu suchen haben, so wird sich diese mit Sicherheit feststellen lassen, wenn wir die einzelnen Szenen nicht lediglich für sich auffassen, sondern in dem Zusammenhang, in dem sie gewöhnlich auftreten, nämlich als Komponenten der großen Bilderzyklen zu verstehen suchen.

Als Beispiel sei auf den ersten großen Zyklus von religiösen Darstellungen aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts in der Priscilla-Katakombe hingewiesen, der durch Wilpert in seiner Schrift „Fractio panis“ (Freiburg 1895) zum ersten Mal in seiner ganzen Bedeutung erfaßt und Taf. I—XIV abgebildet wurde (unser Bild 1). In der sog. Cappella greca sieht man an der linken Eingangswand die drei Jünglinge im Feuerofen, am Bogen darüber das Quellwunder des Moses. An der Decke des Kapellenschiffes den Gichtbrüchigen mit seinem Bett, wahrscheinlich eine Taufhandlung, die vier Jahreszeiten, und am vorderen Bogen die Adoratio Magorum. An den beiden Längsseiten drei Szenen aus dem Leben der Susanna (Überfall, Anklage und Freisprechung). Im vorderen Nischenraum sind folgende Bilder: an der Decke des mittleren Raumes vier Oranten und ein antikes Gebäude; an der rechten Seite Daniel in der Löwengrube; dann folgt das Opfer



Abrahams, die Erweckung des Lazarus, Noe in der Arche und als Schlußbild die *Fractio panis*, wie Wilpert mit guten Gründen annimmt; jedenfalls liegt eine eucharistische Szene vor. „Der Zyklus beginnt also mit drei Darstellungen der Taufe: dem Quellwunder des Moses, der Heilung des Gichtbrüchigen und einer Taufhandlung, die aber nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist. Dann kommt die Anbetung der Magier, durch welche der Urheber des Zyklus seinen Glauben an die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus Maria der Jungfrau zum Ausdruck gebracht hat. Drei weitere Gemälde: Daniel zwischen den Löwen (von Habakuk wunderbarerweise gespeist); das Opfer Abrahams und die *Fractio panis*, beziehen sich auf die Eucharistie als Mahl und Opfer. Lazarus' Erweckung und die Jahreszeiten versinnbildeten die Auferstehung, welche eine Frucht des eucharistischen Mahles ist. Noe, die Susanna-Szenen und die drei Jünglinge im Feuerofen zeigen, wie Gott seinen Getreuen beisteht“ (vgl. Wilpert I S. 152 ff. und *Fractio panis* S. 65 ff.). Die



Bild 1. Wandmalerei in der Cappella greca der Priscilla-Katakomben zu Rom.

Erklärung hat naturgemäß auszugehen von demjenigen Bild, das auch äußerlich den Mittelpunkt bildet: die Darstellung des Verstorbenen als Orans. Dann hat sie sich an dasjenige Sujet zu halten, das wegen seiner beständigen Wiederholung auf Grabmonumenten eindeutig bestimmt ist: Noe in der Arche. Er versinnbildet die Seele des Verstorbenen, welche Gott in die ewige Seligkeit aufnehmen und vor dem ewigen Tode bewahren sollte, wie er Noe aus der Sündflut gerettet hat. Im gleichen Sinne sind die Susanna-Szenen gemeint. Zweifelhaft konnte die Erweiterung des Zyklus auf Taufe und Eucharistie sein. Allein wenn man sieht, daß eine Taufhandlung mit zwei Szenen (Quellwunder und Heilung des Gichtbrüchigen) verbunden ist, die in der kirchlichen Tradition von Anfang an als Symbole der Taufe gelten, muß die Exegese diesen Weg einschlagen. Das gleiche gilt von dem eucharistischen Mahle in seiner Zusammenstellung mit dem Opfer Abrahams und Daniel in der Löwengrube. Beide Gedanken, Taufe und Eucharistie, passen vortrefflich in den Zusammenhang: der Verstorbene hofft auf Gott wie Noe, Susanna und die drei Jünglinge im Feuerofen, weil er getauft ist und die Eucharistie empfangen hat. Beide Heilmittel sichern ihm eine selige Auferstehung, wie sie Lazarus zuteil geworden ist. Daß das Quellwunder des Moses und der Gichtbrüchige, der seine Heilung vom

Wasser erwartete, hier und in einigen andern Fällen nicht bloß allgemein die Erlangung göttlicher Hilfe aus schwerer Not andeuten, sondern die Taufe symbolisieren, ergibt sich lediglich aus dem Zusammenhang. Bei den Vätern ist die Verwendung des Opfers Abrahams als Symbol des Kreuzopfers von jeher üblich; den nämlichen Gedanken muß man ihm hier zuschreiben, wo es neben der *Fractio panis* erscheint, obwohl die meisten Monumente es rein sepulkral verwenden und sagen wollen: Errette mich, o Gott, wie du den Isaak vor dem Opfermesser seines Vaters errettet hast. Taufe und Eucharistie sind also bloß sekundäre Erscheinungen in dem beschriebenen Zyklus; sie erscheinen in ihm nur, weil sie das Fundament der eschatologischen Erwartungen des Gläubigen sind. Aus diesem Zyklus in der *Cappella greca* möge die symbolische Eigenart der sepulkralen Kunst ersehen werden; wir verzichten darum auf weitere Beispiele.

## § 8. Die Quellen der altchristlichen Kunstvorstellungen

1. Es wäre für das richtige Verständnis der altchristlichen Bildersprache von der größten Wichtigkeit, wenn es gelänge, die direkten Quellen aufzudecken, aus denen die konstitutiven Typen genommen sind. Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß Klemens von Rom in seinem Brief an die Korinther auf eine lange Reihe von alttestamentlichen Personen als Beispiele eines gottgemäßen Verhaltens hinweist, die fast alle auch im altchristlichen Bilderkreis erscheinen. Darf man in der altchristlichen Erbauungsliteratur die direkte Quelle der Kunstdarstellungen suchen? (Vgl. Hennecke, *Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur* [Leipzig 1896] S. 261 ff.)

Bei Klemens fehlt die eschatologische Beziehung. Wilpert betont mit Recht: „Es genügt nicht, daß man sich auf einige patristische Zeugnisse beruft, mögen sie auch mit den zu erklärenden Gemälden gleichzeitig sein. Gewiß lassen sich Texte selbst von verschiedenen Autoren finden, welche einige von den auf den Katakombenbildern vorgeführten Ereignissen übereinstimmend deuten; doch wer bürgt uns dafür, daß die Maler ihren Bildern den gleichen Sinn, wie jene Väter, unterlegen wollten? Und was ist in den Fällen zu tun, wo die Kirchenschriftsteller von einer und derselben Darstellung verschiedene Deutungen geben? So erklärt Tertullian, nach dem Vorgang des hl. Petrus, Noe als Symbol der Taufe, der hl. Cyprian dagegen als ein eucharistisches Vorbild. Daniel in der Löwengrube enthält nach den Apostolischen Konstitutionen einen Hinweis auf die Auferstehung, nach dem hl. Klemens und Cyprian eine Aufforderung zum Martyrium. Mahnt eine solche Verschiedenheit der Interpretation zur äußersten Vorsicht, so dürfen wir anderseits wieder nicht zu weit gehen und das patristische Zeugnis *a priori* ausschließen; es hat im Gegenteil einen hohen Wert, kann aber erst in zweiter Linie zur Geltung kommen“ (Wilpert I S. 142).

2. Es liegt in der Natur der Sache, daß man nur in solchen Literaturerzeugnissen adäquate Belege für den frühchristlichen Bilderkreis suchen darf, welche wie dieser sepulkraler Natur sind.

Le Blant hat in der Einleitung seiner Studie über die Sarkophage von Arles zum ersten Mal auf die sog. *Commendatio animae* (*Rituale Romanum* tit. V, cap. 7) hingewiesen, die jetzt allgemein als eine der Quellen einer großen Zahl der sepulkralen Bilder angesehen wird. Man wird dieser Annahme um so eher zustimmen dürfen, als es offenkundig ist, daß sehr viele Grabschriften aus Formeln alter Totenliturgien zusammengesetzt sind. K. Michel hat alsdann in seiner Schrift „Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit“ (Leipzig 1902) den von Le Blant eingeschlagenen Weg weiter verfolgt und auch die sog. pseudocyprianischen Gebete, die ganz offenkundig funeral sind und aus der Zeit der Verfolgung stammen, auf ihren Zusammen-

hang mit dem altchristlichen Bilderkreis untersucht und festgestellt, daß man in diesen liturgischen Gebeten in der Tat die Wurzeln der ersten Kunstbetätigung zu suchen hat. Uns interessieren hier aus der *Commendatio animae* nur folgende 13 Gebete, die alle dieselbe Struktur haben:

1. *Libera, Domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni et de laqueis poenarum et ex omnibus tribulationibus. Amen.*

2. *Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Henoch et Eliam de communi morte mundi. Amen.*

3. ... *sicut liberasti Abraham de Ur Chaldaeorum.*

4. ... *sicut liberasti Iob de passionibus suis.*

5. ... *sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahæ.*

6. ... *sicut liberasti Lot de Sodomis et de flamma ignis.*

7. ... *sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis.*

8. ... *sicut liberasti Danielelem de lacu leonum.*

9. ... *sicut liberasti tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui.*

10. ... *sicut liberasti Susannam de falso crimine.*

11. ... *sicut liberasti David de manu regis Saul et de manu Goliath.*

12. ... *sicut liberasti Petrum et Paulum de carceribus.*

13. ... *sicut beatissimam Theclam virginem liberasti de tribus atrocissimis tormentis.*

Wenn Zeit und Herkunft dieser merkwürdigen Gebetsreihe auch noch nicht feststehen, so folgt doch aus der fast ausnahmslosen Verwendung alttestamentlicher Paradigmen ihr jüdischer oder frühchristlicher Ursprung. Eine Parallele oder vielleicht die Vorlage dieser lateinischen *Commendatio animae* hat neuerdings Baumstark (*Oriens christianus*, N. S. Bd. IV S. 298 ff.) in einem griechisch-ägyptischen Sterbegebet gefunden.

Was die pseudocyprianischen Gebete angeht, „so wird darin eine große Zahl von biblischen Ereignissen erwähnt, welche an den Gräbern der Katakomben im Bilde dargestellt wurden. Wir finden aus dem Alten Testament: die drei babylonischen Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, Jonas, Tobias und Susanna; aus dem Neuen: die Verkündigung Mariä und Christi Geburt aus der heiligen Jungfrau, das Kanawunder, die Heilung des Aussätzigen, Blinden, Gichtbrüchigen, der Haemorrhöissa und die Totenerweckungen (des Lazarus und der Tochter des Synagogenvorstehers); endlich wird auch auf die Taufe, auf das Gericht und auf die Vereinigung mit den Heiligen angespielt... Der Gedanke, der den Betenden am meisten bewegt und in den auch die Orationen ausklingen, ist der Gedanke an das Schicksal der Seele nach dem Tode... Die beiden Gebete würden also sehr gut den Stoff zu einem Gemäldezyklus für eine Kammer der Katakomben abgeben. Dieser Zyklus könnte etwa folgende Bilder umfassen: 1. die Taufe, sei es in einem Symbol oder im Bilde der realen Taufhandlung oder in beiden; 2. eine oder einige der genannten alttestamentlichen Szenen des Beistandes Gottes; 3. den Sündenfall der Stammeltern mit dem Versucher in der Form der Schlange; 4. die Verkündigung Mariä oder die noch häufiger vorkommende Anbetung der Magier; 5. eines oder einige der genannten Wunder Christi; 6. eine Gerichtsszene; 7. eine Darstellung, welche den Betenden in der Gemeinschaft der Heiligen zeigt. Unter den cömeterialen Gemäldezyklen nähert sich dem hier vorgezeichneten am meisten derjenige der *Cappella greca*“ (Wilpert I S. 146 ff.).

3. Wenn diese hier genannten funeral-liturgischen Dokumente in der Tat die Quellen des altchristlichen Sepulkralzyklus sind, so wird man als Zweck der Katakombengemälde den bezeichnen dürfen, der sich uns schon aus der zusammenhängenden Betrachtung der Bilderserie in der *Cappella greca* ergeben hat, daß nämlich in ihnen vorwiegend das Vertrauen des Verstorbenen auf den Beistand Gottes, seine Hoffnung auf die Auferstehung zur ewigen



Seligkeit, sein Glaube an die Gottheit Christi und dessen Menschwerdung aus Maria der Jungfrau niedergelegt ist (Wilpert I S. 160).

Wenn Wilpert a. a. O. bemerkt: „Der Zweck der religiösen Katakomben-gemälde ist also nicht ein didaktischer . . . , sondern . . . ein paränetischer“, so hat er gewiß recht, wenn er damit sagen will, daß die vielen christologischen Bilder, die er im 13. Kapitel seines Werkes über die Gemälde der Katakomben Roms zusammenstellt, nicht den primären Zweck haben, den Beschauer in die Lehre der Christologie einzuführen. Ebenso wollen die Darstellungen der Taufe und der Eucharistie nicht ex professo diese Geheimnisse lehren. Sie sind vielmehr alle dem eschatologischen Grundgedanken, der die Denkmäler der ersten vier Jahrhunderte beherrscht, untergeordnet und darin nur sekundäre Erscheinungen. Die didaktische Tendenz darf man deshalb den sepulkralen Bildern nicht absprechen. Ihren eigentlichen Zweck erfüllen sie naturgemäß bei den Lebenden, die das Grab ihres verstorbenen Angehörigen besuchen. Ihnen soll der Anblick des Grabschmuckes all die eschatologischen Wahrheiten, wie sie das Christentum lehrt, ins Gedächtnis rufen.

4. Irrige Auffassungen über das Wesen und die Entstehung der christlichen Kunst haben neuerdings L. v. Sybel und M. Dvořák in ihren angeführten Werken vorgetragen.

Das Bestreben L. v. Sybels, die altchristliche Sepulkralkunst in ihrer Abhängigkeit von der griechisch-römischen Kunst zu erweisen, ist im Prinzip, insoweit es sich um die formalikonographische Seite der Denkmäler handelt, als richtig anzuerkennen. Dagegen ist die religionsgeschichtliche Grundlage, aus der er die christliche Kunst herauswachsen läßt, falsch gezeichnet. Er bedient sich hier ausschließlich der „Resultate“, die protestantische Theologen, denen das Christentum nicht eine übernatürlich geoffenbarte Religion, sondern eine natürliche Entwicklung aus der antiken Kultur ist, aufgestellt haben.

Es kann für die Erforschung der altchristlichen Kunst nur förderlich sein, wenn auch klassische Archäologen sie in das Bereich ihrer Arbeit ziehen. Aber es ist schwer verständlich, wie v. Sybel sein Buch mit einer langen religionsgeschichtlichen Auseinandersetzung (S. 1—80) belasten mochte, zumal er sich hier auf einem Gebiete bewegt, wo man ihn nicht als Autorität ansehen kann. Die prinzipiellen Ausstellungen, die Joseph Sauer in der „Deutschen Literaturzeitung“ 1909 (S. 2118 ff. u. 2183 ff.) erhebt, bleiben, so stolz v. Sybel (Einleitung zum zweiten Band) sie auch ablehnt, zu Recht bestehen. L. v. Sybel ist so sehr „Archäolog“, daß er auch seine theologischen Anschauungen bei längst nicht mehr in Geltung stehenden „Autoritäten“, nämlich Strauß und Baur, holt und unter diesen falschen Gesichtspunkten das gesamte ikonographische Material der altchristlichen Kunst einordnet. Gewiß hat v. Sybel manche gute Beobachtungen über den formalen Zusammenhang der altchristlichen Kunst mit der Antike gemacht; aber der Ikonograph, dem es vornehmlich auf den Inhalt ankommt, hat aus seinem Buche nichts zu lernen. „Als Ganzes muß es, weil auf einer falschen Grundlage aufgebaut, abgelehnt werden.“

Zu ganz entgegengesetzten Anschauungen gelangt M. Dvořák, der in seinem geistreichen Aufsatz über die Anfänge der christlichen Kunst zunächst die Bezeichnung „christliche Antike“ schroff ablehnt und in der altchristlichen Kunst, wie sie uns in den Katakomben entgegentritt, nicht nur in ikonographischer Hinsicht, sondern auch in ihrem ganzen künstlerischen Charakter und im dekorativen System der gleichzeitigen spätantiken Kunst gegenüber etwas ganz Neues sieht. Was wir in den Katakomben finden, ist nach ihm nicht etwa eine geringere Qualität der spätantiken profanen Kunst, sondern eine andere Kunst, der klassischen gegenüber eine ganz neue Kunst. Sie hat geradezu revolutionären Charakter und ist eine zielbewußte Verneinung der klassischen Kunst, und zwar nicht nur bezüglich der Darstellungstoffe. Aber wie ist es möglich, daß diese ganz neue Kunst so plötzlich und unvermittelt sich gleich auf den ältesten Denkmälern in Domitilla,



S. Callisto und Priscilla geltend macht? Dvořák fühlt diese Schwierigkeit; darum verlegt er ganz willkürlich und im Gegensatz zu De Rossi und Wilpert, die auf Grund der Inschriften und des ganzen topographischen Systems der Gräberanlagen die ältesten Denkmäler auf das Ende des 1. und den Anfang des 2. Jahrhunderts festlegten, erst ins 3. Jahrhundert. Auf dieser falschen Datierung erwächst das ganze System seiner irrigen Anschauungen über die sepulkrale Kunst.

5. Ausführlich und mit großer Sachkenntnis behandelt die sepulkrale Kunst der römischen Katakomben O. Wulff in seiner „Geschichte der altchristlichen Kunst“. Die theologischen Extravaganzen, wie wir sie bei v. Sybel mit in Kauf nehmen müssen, sind vermieden, aber seine Auffassung „Vom Werden der altchristlichen Kunst“ fordert in vielen Stücken zum Widerspruch heraus.

Vergleiche vor allem das Einleitungskapitel: „Vom Wesen und Werden der altchristlichen Kunst“ S. 1—17, und seinen Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV S. 281 ff. u. XXXV S. 193 ff. Nach ihm unterliegt die abendländische Kunst vom 4. Jahrhundert einer vollständigen Orientalisierung; diese Bewegung geht von Antiochia und Palästina aus. Dazu kommt als weiterer Faktor eine Strömung von Byzanz, das diese ganze Kunst zusammengefaßt und vereinheitlicht hatte. Rom lebt von Anfang an in seiner Formensprache und in den ikonographischen Typen von fremdem Gut, und die Motive, die wir am Sepulcrum Flaviorum, in der Lucina-Gruft, in der Cappella greca finden, stammen aus Alexandrien, wo es „jüdische Vorbilder dieser Art gegeben haben muß“. Während Wulff geschickt und großzügig den reichen Stoff behandelt, wirkt die Art und Weise, wie er den Alexandrinismus in der römischen Kunst zu erweisen sucht, geradezu kläglich. Ich denke dabei an die Behauptung, die Weinranke als ornamentales Motiv in den ältesten Gräbern sei aus dem Osten entlehnt, und die Mutter Gottes mit dem Jesuskind in der Magierszene der Cappella greca und in der Verkündigung des Isaías ebenda habe ihr Vorbild an der Gestalt der Isis mit dem Horusknaben in Alexandrien! „Wer die Orienthypothese karikieren wollte, brauchte nicht anders zu schreiben“ (Repert. f. Kunstwissenschaft XXXIX S. 123). Man begreift, daß Wulff auf pagane Vorlagen greifen muß, denn wir besitzen aus Alexandrien keine christlichen Darstellungen aus der Zeit vor dem 4. Jahrhundert, nicht einmal Werke der Kleinkunst. Und es hat hier solche in dieser Frühzeit wohl auch nie gegeben, denn wir werden weiter unten sehen, daß die Judenchristen, die auch in Alexandrien den Grundstamm der christlichen Gemeinden bildeten, es im ganzen Osten bis zum 5. Jahrhundert verhindert hatten, daß Bilderzyklen zum Schmucke kultischer Räume benützt wurden. Deswegen gehört auch die Annahme Wulffs von jüdischen Vorbildern bei der Schöpfung der ältesten sepulkralen Kunst in das Bereich der Unmöglichkeit. Das Vorwalten alttestamentlicher Szenen erklärt sich daraus, weil das Alte Testament, bevor die neutestamentlichen Schriften zur allgemeinen Verbreitung gelangten, das einzige Erbauungs- und Gebetbuch auch der Christen war.

Mit feiner Spürnase entdeckt Wulff überall die „alexandrinische Unterschicht und die antiochenische Oberschicht“ auch auf dem Gebiete der Plastik, obgleich es nach Baumstark „schmerzlich zu beklagen ist, daß noch immer auch nicht ein einziges im Osten selbst gefundenes Denkmal uns in die Lage setzt . . ., diese Stilrichtungen gewissermaßen mathematisch darzutun“ (Oriens christ. N. S. Bd. V S. 166). Was ist es aber mit der antiochenischen Kunst? Antiochia ist vollständig vom Erdboden verschwunden. Niemand kann mit Sicherheit sagen, welche Werke der Kleinkunst, die heute im Abendland verwahrt werden, der antiochenischen Kunst angehören. Etwa die Cathedra des Maximian? Aber ihr Bilderkreis ist abendländisch. Gewiß stammen die meisten älteren Elfenbeintafeln aus dem Bereiche der östlichen Kunst des 5. bis 7. Jahrhunderts. Wulff behauptet, daß die große Mehrzahl der gallischen (ca. 300) und römischen Sarkophage (ca. 500) von griechischen Wanderkünstlern stammen, und er sucht in langen Ausführungen im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXXV S. 193 ff.)

und „Altchristliche Kunst“ (S. 100 ff.) festzustellen, was davon auf die antiochenische Kunst fällt. Aber solange uns der Osten keine Denkmäler schenkt, die zum Vergleich herangezogen werden können, hängt sein ganzer komplizierter Aufbau in der Luft.

Auch die neueren in der Nähe von Antiochien am Orontes gemachten Funde von Werken der Kleinkunst, die L. Bréhier in der „Gazette des Beaux-Arts“, 5. Periode, I (1920) S. 173 ff. bespricht, können diese Lücke nicht ausfüllen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der sepulkralen Malerei in ihrer Weiterentwicklung, wie wir sie vom Ende des 3. Jahrhunderts an in den römischen Katakomben beobachten. Sie soll unter antiochenischem Einfluß erfolgt sein. Warum? Wulff geht hier von der Deckenfreske aus, die Wilpert in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus entdeckte („Ein Zyklus christologischer Gemälde“, Freiburg 1891). Hier sitzt Christus jugendlich als Lehrer zwischen den Aposteln. Dieses Bild weist nach Wulff „deutlich genug auf Syrien und seine Metropole Antiochia zurück, das seine Herrschaftsansprüche mit der Errichtung seines Episkopats durch Petrus und der Tradition der apostolischen Lehrautorität zu begründen wußte. . . . Nirgends lag es näher, den geistigen Verkehr des Herrn mit seinen Jüngern im Bildtypus sich unterredender Gelehrter darzustellen, stand doch die antiochenische Rhetorenschule bis tief ins 4. Jahrhundert in höchster Blüte“ (Altchristl. Kunst S. 84 u. Repert. a. a. O. S. 197 f.). Ich frage Wulff, wo und wann hat die antiochenische Kirche ihre apostolische Lehrautorität im 3. Jahrhundert den übrigen Kirchen gegenüber geltend gemacht? Das tat Rom an der Schwelle des 3. Jahrhunderts in den Osterstreitigkeiten dem Orient gegenüber in der Person des Papstes Viktor und um die Mitte dieses Säkulums durch Papst Stephanus gegen Cyprian, und Dionysius dem Bischof Dionysius von Alexandrien gegenüber. Gerade in dieser Zeit werden die Schriften des Römers Hippolytus im Orient verbreitet und seine Kirchenordnung wird zur ägyptischen und orientalischen Kirchenordnung. (Vgl. E. Schwartz, Über die pseudo-apostolischen Kirchenordnungen, Straßburg 1910: Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg Nr. 6; und Connolly, The so-called Egyptian Church-Order, Cambridge 1916.) Wulff beachtet nicht, daß die römische Kirche gerade im 3. Jahrhundert kraftvolle Persönlichkeiten auf dem bischöflichen Throne sah; ich erinnere an Callistus, Fabian, Cornelius, Stephanus, Sixtus II. und Dionysius. Nur wer die Geschichte dieser Zeit nicht kennt, kann annehmen, daß man in Rom, wo man in den Katakomben eine zweihundertjährige Kunsttradition vor Augen hatte, sich von Antiochien die Motive geholt hätte, wenn man die Grabstätte berühmter Lokalheiliger schmücken wollte. Dabei hätte Rom, wenn Wulffs Ansicht richtig wäre, noch die Torheit begangen, gerade jenes Motiv zuerst zu übernehmen, mit dem seine Rivalin, nämlich Antiochien, seine apostolische Lehrautorität gegen Rom begründen wollte. Vgl. auch K. Bauer, Antiochien in der ältesten Kirchengeschichte (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte Nr. 87, Tübingen 1919).

#### VIERTES KAPITEL

### DIE KUNST DER AUSGEHENDEN ALTCHRISTLICHEN PERIODE UND DES FRÜHEN MITTELALTERS

Literatur: G. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im ital. Mittelalter, 1. Kap. — Kraus, Geschichte der christlichen Kunst Bd. I, 6. Buch, und Bd. II, 11. u. 12. Buch. — J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert.

#### § 9. Allgemeine Merkmale der christlichen Kunst in der Zeit vom 5. bis zum 10. Jahrhundert

1. Für den Ikonographen bildet die Zeit vom 5. Jahrhundert bis zur Entwicklung der nationalen Kunst in den nordischen Ländern eine zusammengehörige Periode, denn wie man auf dem Gebiete der Literatur in der Zeit

des Zerfalles der allgemeinen Kultur vom 7. bis zum 10. Jahrhundert von dem Gedankengut zehrte, das die großen Väter vom 4. bis zum 6. Jahrhundert uns hinterlassen haben, so ist auch die Kunst jener Zeit, soweit sie sich überhaupt betätigt hat, inhaltlich durchaus plagiatenhaft. Neue Ideen hat sie fast gar nicht gezeitigt. Hatte man in Rom und Italien überhaupt stets Gelegenheit, von dem monumentalen Wandschmuck, wie er in unvergänglichen Mosaikbildern in den Kirchen leuchtete, zu lernen, so bildeten diesseits der Alpen Elfenbeintafeln und illustrierte liturgische Handschriften, die man mit Vorliebe in Italien erwarb, die Quellen der ikonographischen Vorstellungen und die Vorlagen, aus denen man die künstlerischen Anregungen entnahm.

2. Mit der Mitte des 4. Jahrhunderts endigt die naiv symbolische Kunst der Katakombenzeit; eine Fortsetzung und teilweise auch eine Fortbildung erfährt sie allerdings im 4. und 5. Jahrhundert auf dem Gebiet der Sarkophagplastik, wo man die eschatologischen Typen aus den Grabzyklen gewohnheitsmäßig wiederholte und in manchen Fällen durch analoge Sujets ergänzte. Will man den Charakter der christlichen Kunst, wie sie sich in der Zeit des Friedens von der Mitte des 4. Jahrhunderts ab entwickelt hat, richtig erfassen, so hat man sein Augenmerk auf die großen Gemäldezyklen zu richten, mit denen man jetzt die Gotteshäuser zu schmücken beginnt. Was dem Ikonographen in dieser Periode auffällt, ist das fast gänzliche Fehlen von eigentlichen Symbolen und der scheinbar rein historische Grundzug, der durch alle Gebiete dieser Zeit geht. Trotzdem steht die christliche Kunst auch dieser Zeit unter dem Gesetz des Symbolismus; er kommt zum Ausdruck einmal durch den Gebrauch des Nimbus, der jetzt aufkommt, um nicht mehr zu verschwinden, und dann durch die sog. „*Concordia veteris et novi Testamenti*“. Von beiden Erscheinungen muß hier ausführlich die Rede sein.

### § 10. Der Nimbus

Literatur: A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 35. Straßburg 1905. Hier ist die ältere Literatur verzeichnet. — J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes S. 231 u. 412. — J. Tavenor-Perry, The Nimbus in Eastern Art: Burlington Magaz. XII (1907) S. 20 ff. — Wilpert II S. 1193 ff.

1. Seit der Mitte des 4. Jahrhunderts erscheinen eine Reihe von hervorragenden Gestalten im christlichen Bilderkreis mit einer scheibenartigen Kreisfläche um den Kopf, dem sog. Nimbus. Wie der Musiker vor die Linie seiner Notenreihe den „Schlüssel“ setzt, um anzudeuten, in welcher Tonart seine Töne zu nehmen sind, so versahen die christlichen Künstler die hervorragendsten Figuren ihrer Zyklen mit dem Nimbus, um sie so als bedeutungsvolle Träger religiöser Wahrheiten kenntlich zu machen.

a) Nimbus bezeichnet ursprünglich „Wolke“ oder „Nebelhülle“, in welcher die Dichter die Götter auf Erden erscheinen ließen. Wie der Name, so stammt auch seine bildliche Darstellung in der christlichen Kunst aus der paganen Kulturwelt; er ist herausgewachsen aus dem Strahlenkranz, mit dem man in der hellenistischen und römischen Kunst die Bilder von Göttern, Heroen und besonders von Lichtgottheiten schmückte, um das von diesen ausstrahlende übernatürliche Licht zum Ausdruck zu bringen. Auch Personifikationen von Zeiten (Jahreszeiten) und Örtlichkeiten (Städte,



Provinzen) hat man damit ausgezeichnet. Die Nachfolger Alexanders d. Gr. ließen sich auf ihren Münzen zum Zeichen ihrer beanspruchten Göttlichkeit mit der Strahlenkrone abbilden. Dasselbe taten Nero und Caracalla. Der strahlenlose Reif oder die Lichtscheibe, also der Nimbus im eigentlichen Sinne, erscheint auf den Herrscherbildern seit dem 3. Jahrhundert als Symbol erhabener Würde und Hoheit und wird in dieser Form von der christlichen Kunst übernommen.

b) Nimbierte Gestalten christlichen Charakters sind vor der Mitte des 4. Jahrhunderts nicht nachzuweisen. Billigerweise hat man zuerst die Gestalt des Erlösers, besonders wenn er als Gesetzgeber oder Richter dargestellt wurde, mit dem Nimbus versehen. Als Beispiel sei ein Fresko aus der Katakomben S. Gaudioso in Neapel angeführt (Bild 2). In historischen Szenen erscheint er um diese Zeit noch ohne Nimbus; aber seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts gehören



Bild 2. Christus mit Nimbus  
in der Katakomben S. Gaudioso zu Neapel.

erbauten Kapelle des Johannes Evangelista am Lateranbaptisterium (Wilpert II Taf. 86). Gegen Strzygowski (Orient oder Rom? S. 61 ff.), der ihn schon früher im Orient finden will, wendet sich Wilpert (R. Q. 1907 S. 107 ff., u. 1908 S. 181 ff.).

Christusbilder ohne Nimben zu den Ausnahmen. Um die Hoheit des Herrn vor der seiner Jünger und Heiligen zu unterscheiden, hat man ihn mit dem Kreuznimbus ausgestattet. Vgl. die Mosaikbilder aus Ravenna (Bild 3 u. 4).

Andeutungsweise kommt dieser zuerst vor auf den Mosaiken des Papstes Sixtus III. in S. Maria Maggiore in Rom (vgl. Wilpert II Taf. 57 bis 60 63—68) und vollständig ausgebildet in den Mosaiken der von Papst Hilarius (461—468)



Bild 3 u. 4. Christus mit Nimbus in S. Apollinare Nuovo  
und in S. Vitale zu Ravenna.

Entstanden ist der Kreuznimbus, indem man zuerst in der Lichtscheibe Christi oder am oberen Rand derselben ein Monogramm und später ein Kreuz anbrachte; vgl. das große Christusbild aus der Katakomben der hll. Petrus und Marcellinus (Bild 5). Bald werden alsdann Monogramm oder Kreuz derart in die Nimbusfläche eingefügt, daß sie vom Nimbus wie von einer Aureole umgeben sind. Es ist wohl nur auf ein Versehen des Künstlers zurückzuführen, wenn hier und da auch ein gewöhnlicher Heiliger den Kreuznimbus zeigt.



Wenn Christus unter dem Symbol des Lammes erscheint, trägt auch dieses seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts den Nimbus. Lämmer als Symbole der Apostel sind dagegen niemals nimbiert.

Engel erscheinen seit dem 5. Jahrhundert sowohl auf den Mosaiken wie in den illustrierten Bibelhandschriften fast ausnahmslos mit dem Nimbus.

Die Apostel sind seit der nämlichen Zeit mit dem Nimbus ausgestattet, wenn sie als Zeugen der Herrlichkeit Christi auftreten. In historischen Szenen fehlt der Nimbus noch oft.

Die Nimbierung Mariens hat mit der der Apostel wohl gleichen Schritt gehalten, wenngleich sich die Entwicklung mangels Denkmäler nicht so genau verfolgen läßt. Jedenfalls trägt die Mutter Gottes auf den Mosaiken in Maria Maggiore



Bild 5. Christus mit Nimbus in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus zu Rom.

zu Rom noch keinen Nimbus, während das Jesuskind, die Engel und selbst Herodes damit versehen sind. Wie man von der Mitte des 6. Jahrhunderts ab das Marienbild hinsichtlich des Heiligenscheines gestaltete, möge das Mosaikbild aus S. Apollinare in Ravenna zeigen (Bild 6).

Auch die Propheten werden vom 6. Jahrhundert an regelmäßig nimbiert, wenn sie als Hauptfiguren auftreten. Auf orientalischen Denkmälern besteht die Neigung, allen biblischen Gestalten, wenn sie als Einzelfiguren auftreten, den Nimbus zu geben. Der hl. Joseph erscheint in der frühen Kunst des Abendlandes ohne diese Auszeichnung; desgleichen der Prophet Jonas und die Magier.

Die Märtyrer und Heiligen beginnen im 5. Jahrhundert den Nimbus einzeln zu zeigen, so die hl. Agnes auf Goldgläsern und St. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (Bild 7). Vom 6. Jahrhundert an tragen sie ihn regelmäßig, wenn sie in der Herrlichkeit gedacht sind. In historischen Szenen bleibt er noch im 7. Jahrhundert weg. Plastische Gebilde hat man auch in späterer Zeit zu meist nicht nimbiert, weil hier der Heiligenschein unschön wirkt. Aus diesem Grunde haben die späteren großen Meister, wie Leonardo da Vinci, Raffael, Michelangelo,

auf die Nimbierung des Christuskopfes, den sie mit andern Mitteln göttlich zu gestalten wußten, verzichtet; vgl. H. Mendelsohn, *Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto* (Berlin 1902).

Kirchlichen oder weltlichen Würdenträgern lediglich auf Grund ihrer Stellung den runden Nimbus zu geben, war in der christlichen Kunst des Abendlandes nicht Sitte. Wenn wir in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna das Brustbild Justinians I., in S. Vitale ebenda das Vollbild Kaiser Justinians und seiner Gemahlin Theodora, in S. Apollinare in Classe Kaiser Konstantin und seine Söhne mit dem Bischof Reparatus in runden Nimben sehen, so liegt hier eine orientalische Gewohnheit vor (Bild 8).

2. Die Mandorla oder Aureole, eine elliptische, den ganzen Körper umfassende, meist aus regenbogenfarbigen Linien bestehende Umrahmung ist ein Apotheosierungssymbol, das nur Christus gegeben wird, wenn seine göttliche Natur zum Ausdruck gebracht werden soll. Auch die Mutter Gottes wird manchmal so dargestellt, besonders wenn sie das Jesuskind auf den Armen hält (Bild 9).

Mandorla heißt dieser Glorienschein von seiner mandelförmigen Gestalt. Am frühesten erscheint sie in S. Maria Maggiore zu Rom, wo sie den mittlern der drei dem Abraham erscheinenden Männer (Christus) umschließt. Außerdem erscheint die Mandorla regelmäßig bei den Darstellungen der Verklärung, der Höllenfahrt, des Jüngsten Gerichtes und auf den romanischen Apsidenbildern der *Maiestas Domini*.

3. Vom 6. bis zum 12. Jahrhundert hat man in der abendländischen Kunst lebende Personen, besonders wenn sie als Stifter in kirchlichen Bildzyklen auftreten, mit dem rechteckigen Nimbus versehen.

Bis vor kurzem galt als die älteste Nachricht dieser eigenartigen Nimbusform eine Notiz des Johannes Diaconus in seiner „*Vita Gregorii*“, wonach sich Gregor d. Gr. im Andreaskloster zu Rom mit einem rechteckigen Nimbus darstellen ließ. Wüschel-Becchi hat das im Original nicht mehr erhaltene Bild rekonstruiert (*Nuovo Bullettino* VI Taf. ix). Unterdessen hat sich aber herausgestellt, daß auch schon auf dem ältesten Zyklus von Papstbildern in der alten Peterskirche Papst Liberius im Unterschied von andern, mit dem Rundnimbus ausgezeichneten Päpsten, ein „*quadrum diadema*“ trug. Alsdann hat man in den neu entdeckten Wandfresken in S. Maria Antiqua zu Rom eine größere Anzahl von Gestalten mit dem rechteckigen Nimbus gefunden: Papst Johannes VII. (?), Papst Zacharias, Papst Paul I., Papst Hadrian I., alle aus dem 8. Jahrhundert. Dazu kommt das Bild des Primicerius Theodotus mit seinen zwei Kindern. (Vgl. Wilpert II S. 109 ff.; R. Q. XXI S. 93 ff. und *L'Arte* 1920 S. 34 ff.) Längst bekannt sind die Bilder Leos III. und Karls d. Gr. im Triklinium des Laterans. Die letzten Beispiele aus Rom stammen aus dem 12. Jahrhundert, wo Papst Kalixt II. und Anaklet II. in der Nikolauskapelle des Laterans auf Fresken, die im Original nicht mehr erhalten sind, den rechteckigen Nimbus tragen. Aus Deutschland vermag ich nur auf das Bild des Erzbischofs Egbert von Trier (977—993) hinzuweisen, den Reichenauer Miniaturen auf zwei von ihm bestellten Handschriften als Donator mit rechteckigem Nimbus darstellten. (Vgl. Kraus, *Codex Egberti* Taf. II, und Sauerland-Haseloff, *Der Psalter Egberts von Trier* Taf. II u. III.)

Wilpert leitet den rechteckigen Nimbus aus der römischen Gepflogenheit ab, die darin bestand, daß man bei noch lebenden Persönlichkeiten, die man in einem Bildzyklus anbrachte, zuerst die schematisch gezeichnete Körperform anbrachte und dann den auf Leinwand gemalten Porträtkopf aufsetzte. Er hat nämlich die Entdeckung gemacht, daß der Kopf des Primicerius, des Stifters der Kapelle des hl. Quiricus und der Julitta in S. Maria Antiqua, auf einen Leinwandstreifen gemalt und mit Nägeln auf der Wand befestigt ist, während der übrige Teil der Figur vom Hals abwärts direkt auf den Verputz gemalt ist. (Vgl. Byzant. Zeitschrift 1905 S. 579 und

Wilpert II Taf. 182.) Man mußte natürlich in einem so entstandenen Bild dafür sorgen, daß das Leinwandstück mit dem gemalten Porträtkopf nicht zu sehr von dem übrigen Teil des Bildes abstach. Das geschah, indem man die Kopfpartie hintermalte und mit einem Rahmen umgab. Schon frühzeitig vergaß man, daß die geschilderte Kopfumrahmung nur ein technischer Notbehelf war in dem Falle, wenn sich ein Bild aus zwei technisch verschiedenen Malverfahren zusammensetzte, und gab den sog. rechteckigen Nimbus vom 8. bis 12. Jahrhundert hervorragenden Donatoren, wenn sie zu Lebzeiten im Bilde verherrlicht wurden. Nun aber hat sich durch neuere Funde in Ägypten herausgestellt, daß auch hier der rechteckige Nimbus im Gebrauch war. Hier war es nämlich Sitte, den Mumien entweder Holztafeln mit dem Porträt der Verstorbenen mitzugeben (vgl. Th. Graf, *Antike Porträts aus hellenistischer Zeit*, Wien 1905), oder aber die Leichname in Leinwand einzuhüllen, die mit dem



(Phot. Alinari.)

Bild 6. Maria mit Nimbus in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

lebensgroßen Bild des Verstorbenen bemalt war. Das ägyptische Museum im Vatikan besitzt eine so bemalte Mumie einer vornehmen Christin aus dem 4. Jahrhundert. Der Kopf ist hier genau wie bei den oben genannten Bildern mit einem viereckigen Rahmen eingefasst. Wilpert nimmt nun an, daß auch die viereckig umrahmten Köpfe der Mumienbildnisse in ähnlicher Weise wie das Bild des Primicerius Theodotus entstanden seien (*Mélanges d'archéologie et d'histoire* XXVI S. 1 ff.), während Grünsisen (*Archivio della Reale Società Rom. di Storia patria* XXIX S. 219 ff.) die Entstehung des rechteckigen Nimbus in ägyptischen Begräbnisgebräuchen sucht, von wo ihn die Christen übernommen hätten. Dagegen wendet sich Wilpert R. Q. 1909 S. 27 ff.; aber die Frage scheint mir noch nicht vollständig geklärt zu sein.

## § 11. Vorwalten alttestamentlicher Szenen im 4. und 5. Jahrhundert

Literatur: Joh. Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu: Studien über christliche Bildwerke*, hrsg. von J. Ficker, Heft 10. Leipzig 1910. — Wilpert II S. 19 ff.

1. Bekanntlich überwiegen in der sepulkralen Kunst der Katakombenzeit ganz auffallend die Szenen aus dem Alten Testament. Die gleiche Wahr-



nehmung macht man zunächst auch bei den neuen Bilderzyklen aus der Zeit des Friedens.

Es sei beispielsweise darauf hingewiesen, daß man vor dem Jahre 500 von neuteamentlichen Miniaturen kaum reden kann. Eifrig wird dagegen das Alte Testament illustriert; es sei erinnert an die Quedlinburger Fragmente aus der Geschichte der Könige aus dem 4. Jahrhundert (vgl. V. Schultze, Die Quedlinburger Itala-Fragmente der Kgl. Bibliothek in Berlin, München 1898), an die schöne, chronologisch geordnete Reihe von 48 Bildern in der Wiener Genesis aus dem 5. Jahrhundert (vgl. W. v. Hartel und Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895), an die Josua-Rolle aus dem 5. oder 6. Jahrhundert (vgl. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin I, Paris 1886, S. 95 ff.), an die Genesisminiaturen des Codex Cottonianus im Britischen Museum, der auf 65 Blättern 250 Szenen enthält (vgl. Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel, Helsingfors 1880). Auch im monumentalen Wandschmuck sind anfänglich nur alttestamentliche Szenen verwendet. Das älteste Beispiel bietet das aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammende Mausoleum S. Costanza in Rom, dessen Mosaiken leider nur sehr fragmentarisch erhalten sind. Aber aus den Resten und den alten Zeichnungen erkennen wir, daß einem profanen Zyklus von maritimen und bacchischen Szenen eine alttestamentliche Bilderreihe beigelegt war. (Vgl. De Rossi, *Musaici cristiani et saggi dei pavimenti delle chiese di Roma, anteriori al secolo XV*, Rom 1873, Fasc. XVII u. XVIII.) De Rossi nimmt zwar an, daß auch neuteamentliche Szenen beigelegt waren, aber weder die vorhandenen Reste noch die alten Zeichnungen stützen diese Vermutung. (Vgl. auch R. Q. Bd. IV S. 12 ff. und die ausführliche Beschreibung von S. Costanza bei Wilpert II S. 272 ff.) Seine Annahme, daß hier bereits eine regelrechte Konkordanz beabsichtigt war, halte ich für unwahrscheinlich.

Ganz alttestamentlich gehalten ist der große Mosaikfries in den Langhauswänden in S. Maria Maggiore zu Rom, der höchst wahrscheinlich in die Zeit des Papstes Liberius zurückreicht. Mit großer Ausführlichkeit wird hier die Genesis und das Buch Josue illustriert (abgebildet bei De Rossi, *Musaici* Fasc. XXIV u. XXV und bei Wilpert II S. 423 ff. u. Taf. 8—28).

Bischof Paulin von Nola hat in der von ihm zwischen 400 und 403 erneuerten Felixbasilika einen großen, chronologisch geordneten Zyklus aus dem Pentateuch, Josue, Richter und den Büchern der Könige anbringen lassen. Im Original ist dieses Mosaikwerk zwar nicht mehr vorhanden, aber Paulin schildert seinen Inhalt dem ihn besuchenden dazischen Bischof Nicetas. Abgedruckt sind diese Texte bei J. v. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (N. F. Bd. VII der Quellenschriften S. 23 ff., Wien 1896; vgl. auch Kraus, K. G. I S. 395).

Bischof Neon von Ravenna (425—430) ließ das Triklinium der Ecclesia Ursiniana, wie wir aus den erhaltenen Tituli schließen dürfen, mit der Schöpfungsgeschichte, der Darstellung des Lobgesanges in Psalm 148 und der Sündflut schmücken. (Vgl. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei des Abendlandes*, Leipzig 1892, S. 49 ff.)

2. Hat die sepulkrale Kunst der Katakombenzeit aus dem Alten Testament nur die sog. Errettungsszenen (Noe in der Arche, Daniel in der Löwengrube usw.) dargestellt, so illustriert die Kunst der neuen Periode den Alten Bund in zusammenhängenden Zyklen. Seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts dringen neuteamentliche Szenen in die Bilderzyklen ein und treten allmählich in den Vordergrund.

## § 12. Die alttestamentlichen Bilder im Lichte der zeitgenössischen Exegese

1. In welchem Sinne man diese alttestamentlichen Bilder verstand, ergibt sich mit Sicherheit aus der dogmatischen Auffassung vom Alten Testament



bei den frühchristlichen und mittelalterlichen Theologen und der darauf fußenden exegetischen Methode.

Die gesamte Exegese des christlichen Altertums und des Mittelalters beruht auf dem Grundsatz, daß das Alte Testament die Ankündigung des Neuen und das Neue die Erklärung des Alten sei. Augustinus hat diesen Gedanken kurz so ausgedrückt: „In veteri testamento novum latet, in novo vetus patet“ (In Exodum c. 73). Paulin von Nola (Epist. XXXII) hat ihn poetisch also formuliert:

Lex antiqua novam firmat, veterem nova complet.  
In veteri spes est, in novitate fides.  
Sed vetus atque novum coniungit gratia Christi.

Vinzenz von Beauvais lehrt in seinem *Speculum morale* I, 2, dist. 8: „Sic igitur est lex nova in veteri sicut fructus in spica; omnia enim, quae credenda, traduntur in novo testamento explicite et aperte, traduntur credenda in veteri testamento, sed implicite sub figura.“



Bild 7. Hl. Laurentius mit Nimbus  
in der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

Diese Auffassung ist im wesentlichen von Christus selbst begründet worden (vgl. Matth. 11, 13; Luk. 18, 31; 24, 27). Mit Nachdruck betont Petrus den gleichen Gedanken (Apg. 1, 16; 3, 18; 22, 24). Doch viel wichtiger als diese selbstverständlichen Hinweise auf die messianischen Stellen im Alten Testament ist die Tatsache, daß Christus Ereignisse aus der Geschichte des israelitischen Volkes, die an und für sich nicht messianischen Charakter tragen, als Symbole für sich und sein Werk in Anspruch nahm: „Gleichwie Moses die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden“ (Joh. 3, 14); oder: „Gleichwie Jonas drei Tage und drei Nächte in dem Bauche des Fisches gewesen, also wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein“ (Matth. 12, 40). Damit ist von Christus selbst der Gedanke angebahnt, daß das Alte Testament nicht nur durch die messianischen Weissagungen mit dem Neuen aufs engste verbunden ist, sondern daß alle wichtigen Ereignisse, die in ihm geschildert sind, als Symbole neuteamentlicher Heilstatsachen angesehen werden dürfen. Paulus hat diese Idee weiter ausgebaut, wie ihm denn überhaupt die allegorische Interpretation geläufig war (vgl. 1 Kor. 10, 1—6; Gal. 4, 24). Es war von weittragender Bedeutung für die christliche Kunst, daß im Hebräerbrief die Parallele zwischen der Stiftshütte und dem Opfer des Alten Bundes einerseits und zwischen dem Opfertode Christi anderseits durchgeführt wird. Hier wird deutlich gesagt, daß die Einrichtungen des Alten Bundes Sinnbilder sind, die den Neuen anzeigen. Aaron und Melchisedek sind Symbole des

wahren Opferpriesters Jesus Christus. Selbstverständlich wollte der Verfasser des Hebräerbriefes nicht sagen, daß die alttestamentlichen Opfer nur Symbole seien und ohne realen Wert für die Zeitgenossen waren; es ist vielmehr neutestamentliche Auffassung, daß Gott die alttestamentlichen Formen, Geschehnisse und Personen so geleitet und gefügt hat, daß ihnen ein doppeltes Sein zukam, ein zeitgeschichtliches und ein symbolisches. Letzteres machte das Alte Testament zum Lieblingsbuch des jungen Christentums, aus dem es seine geistige Nahrung viel öfters holte als aus den Schriften des Neuen Testaments. Zunächst machte sich eine falsche Richtung geltend: der Verfasser des Barnabasbriefes, ein alexandrinischer Heidenchrist aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts, gab den buchstäblichen Sinn und den zeitgeschichtlichen Wert des Alten Testaments völlig preis; dieses hat für ihn lediglich die Bedeutung einer geheimnisvollen Andeutung des Neuen Bundes, d. h. es ist für ihn nur Symbol. Geistesverwandt mit dem Verfasser des Barnabasbriefes ist Origenes, der die allegorische Erklärung des Alten Bundes im weitesten Umfang betrieb und in ein festes System gebracht hat. Er hat große Partien nicht nur des Alten, sondern auch des Neuen Testaments ihres historischen Charakters entkleidet und zu reinen Figuren, Symbolen und Parabeln gemacht. Seine Schüler haben diese falsche Auffassung nicht übernommen, aber die allegorische Erklärung blieb von nun an Gemeingut der Kirche. Hilarius hat sie zuerst im Abendlande eingeführt. Wichtiger war, daß Ambrosius in seinen populären Abhandlungen über Kain und Abel, über die Arche Noah, über Abraham und Isaak, die aus Predigten herausgewachsen sind, die allegorischen Erklärungen der griechischen Väter sich zu eigen und dem Volke mundgerecht machte. Aber auch Augustinus, der den Predigten des Ambrosius beiwohnte, nahm diese Anschauungen in sich auf. Er warnt zwar vor der Gefahr der zu weit gehenden Allegorisierung: „Brüder, vor allem ermahne ich euch im Namen Gottes, wenn ihr die Schrift leset, daran zu glauben, daß die Dinge, die in dem Buche stehen, wirklich geschehen sind. Nehmet der Schrift nicht ihre historische Grundlage, sonst habt ihr in die Luft gebaut. Abraham hat wirklich gelebt; und er hat wirklich einen Sohn von Sara, seinem Weibe, gehabt. Aber Gott hat diese Menschen zu Herolden seines kommenden Sohnes gemacht. Deshalb kann man in allem, was sie sagten und taten, den Heiland suchen und finden. Alles, was die Schrift von Abraham erzählt, ist wirklich geschehen; aber gleichzeitig ist alles ein prophetisches Sinnbild“ (P. lat. Bd. 38, *Sermones de scripturis*, sermo 2 cap. 6). Damit hat der große Kirchenlehrer die richtigen Grundsätze über die mystische Bedeutung des Alten Testaments ausgesprochen.

Der letzte Kirchenvater, der selbständige Ideen in der allegorischen Auslegung des Alten Testaments zu Tage förderte, ist Gregor d. Gr. Sein berühmter Kommentar zum Buche Job führt uns den großen Dulder als Symbol des Erlösers vor, während sein Weib das fleischliche Leben, die Söhne die Apostel, die Freunde die Häretiker bedeuten. Vgl. *Expositio in librum Iob sive Moraliu libri 35* (P. lat. Bd. 75).

In Zukunft begnügte man sich, zu wiederholen, was die Alten lehrten; und man brauchte nicht einmal zu den Originalschriften selber zu greifen, denn der kluge Isidor von Sevilla (gest. 636) hatte in seinen „*Quaestiones in Vetus Testamentum*“ (P. lat. Bd. 83) die wichtigsten Aussprüche der Väter schön zusammengestellt. Ja in seiner kleinen Schrift „*Allegoriae quaedam Scripturae sacrae*“ hat er ein bequemes Nachschlagebuch geschaffen, worin er zu den einzelnen Stichwörtern die symbolische Bedeutung vermerkte.

Im späteren Mittelalter wurden die Schriften Isidors durch die „*Glossa ordinaria*“ des Walahfrid Strabo in den Hintergrund gedrängt. Wir kennen zwar die ursprüngliche Gestalt dieses merkwürdigen Bibelwerkes nicht mehr genau, weil spätere Generationen ihre Zutaten machten, aber ihre Grundform blieb doch stets gewahrt. Diese bestand darin, daß man rings um die Bibelverse die allegorischen Erklärungen der Väter vermerkte. (Vgl. König im „*Freiburger Diözesanarchiv*“ III S. 442 ff.) Aus ihr schöpfte fast das ganze Mittelalter sein biblisches Wissen; und was für unsern Zweck

wichtiger ist: die Glossa lieferte das Material für die monumentalen biblischen Zyklen. Was die *Legenda aurea* für die Heiligengeschichten, das wurde die Glossa Walahfrids für die biblischen Szenen.

2. Es ergibt sich aus vorstehender Darlegung zunächst für die altchristliche Zeit: die alttestamentlichen Zyklen, die der Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts das Gepräge geben, sind nicht historisch zu verstehen; sie sind vielmehr Symbole neutestamentlicher Heilstatsachen.

Die christliche Kunst hat in der Zeit des Friedens ihren eschatologischen Charakter abgelegt, aber rein symbolisch ist sie auch jetzt geblieben. Nicht an dem historischen Inhalt, der sich dem Auge darbot, interessierte man sich; die alttestamentlichen Gestalten waren vielmehr Herolde Jesu Christi, und in dem, was



Bild 8. Kaiser Justinian I. mit Nimbus in S. Vitale zu Ravenna.

sie sagten und taten, suchte und fand man den Erlöser und sein Werk. Die Anfänge zu dieser Entwicklung finden sich bereits in den Katakomben: so ist anfänglich und vereinzelt bis zum 4. Jahrhundert das Quellwunder des Moses Symbol der Taufe, aber die rein eschatologische Bedeutung tritt immer mehr in den Vordergrund (vgl. Wilpert I S. 266 ff.). Auch die Heilung des Gichtbrüchigen ist zuerst als Symbol für die Taufe verwendet (fünfmal); achtzehnmal dagegen ist sie eschatologisch zu verstehen (vgl. Wilpert a. a. O. S. 218 264). Das Opfer Abrahams ist in den drei ältesten Fällen seines Vorkommens Symbol des Opfers Christi, sonst immer Symbol für die Errettung durch die Hilfe Gottes aus schwerer Not (vgl. Wilpert a. a. O. S. 350).

### § 13. Die Concordia veteris et novi Testamenti

1. Um es ganz deutlich zum Ausdruck zu bringen, daß die alttestamentlichen Bilder lediglich wegen ihrer neutestamentlichen Beziehungen, welche die allegorische Exegese ihnen beilegte, zur Darstellung kamen, vereinigte man sie mit neutestamentlichen Szenen und schuf damit die sog. *Concordia*



veteris et novi Testamenti. Man versteht darunter die Vereinigung und Gegenüberstellung einer Anzahl von alt- und neutestamentlichen Szenen an Kirchenwänden und Kultgegenständen der ausgehenden altchristlichen Zeit, ohne daß im einzelnen eine typologische Beziehung beabsichtigt ist.

Willkommene Nachrichten über Beispiele der Concordia veteris et novi Testamenti aus früher Zeit geben uns zunächst zwei literarische Quellen, nämlich die Tituli, die Ambrosius von Mailand als Unterschriften zu einem Gemäldezyklus in seiner bischöflichen Kirche gedichtet haben soll, und das sog. Dittochäon des Prudentius. Erstere, abgedruckt bei Schlosser, Quellenbuch S. 30, beziehen sich auf 18 alttestamentliche Bilder, denen nur 10 aus dem Neuen Testament gegenüberstehen (vgl. darüber auch Kraus, K. G. I S. 380). Wenn es auch nicht gewiß ist, daß die Verse wirklich von Ambrosius stammen, so ist doch an ihrem frühchristlichen Ursprung nicht zu zweifeln. Daß wir es nur mit einem Fragment zu tun haben, ist eine willkürliche Annahme, wie auch von einer parallelen Zusammenstellung der einzelnen Szenen auf beiden Bilderreihen keine Spur zu bemerken ist. Mit der orientalischen Kunst haben die Tituli nichts zu tun; die gegenteilige Behauptung von Strzygowski (Kleinasien, ein Neuland der Kunst S. 215) ist abzulehnen. Was das Dittochäon des Prudentius (348—410) angeht (vgl. Schlosser a. a. O. S. 3 und J. P. Kirsch, Le Dittochaeum de Prudence et les monuments d'antiquité chrétienne: Atti del II. congresso internazionale di archeologia cristiana 1900, Roma 1902, S. 127 ff.), so werden hier 24 alttestamentliche Szenen ebensovielen aus dem Neuen Testament gegenübergestellt. Den Beschluß bildet die Beschreibung des Apsidenbildes, wo die vierundzwanzig Ältesten vor dem Throne Gottes nach der Beschreibung der Apokalypse dargestellt waren. Wenn man sich beide Bilderreihen ansieht, so erkennt man sofort, daß die Aufeinanderfolge auf beiden Seiten rein chronologisch angelegt ist, und daß keinerlei typologische Beziehung zwischen den einzelnen Szenen beabsichtigt wird. Das gleiche gilt von drei plastischen Werken der Frühzeit, auf die wir noch in anderem Zusammenhang zu sprechen kommen, nämlich von der Lipsanothek zu Brescia, der Cathedra des Maximian zu Ravenna und den Türen von S. Sabina in Rom. Auf allen diesen Monumenten finden wir eine Zusammenstellung alt- und neutestamentlicher Szenen. Reil (Bildzyklen S. 61) glaubt zwar auf der Lipsanothek und an den Sabinatüren die Typologie feststellen zu können, aber er stellt die Szenen in einer Ordnung zusammen, wie sie die Denkmäler nicht haben (vgl. dazu auch Kraus, K. G. I S. 502).

2. Aus Vorstehendem ergibt sich, daß die frühchristliche Kunst des Abendlandes auf ihren Monumenten die Concordia veteris et novi Testamenti stets so aufgefaßt hat, daß beide Reihen sich als Ganzes entsprechen und die Concordia beider Testamente nur im allgemeinen zum Ausdruck gebracht werden sollte. Typologische Bilderzyklen sind der Frühzeit fremd. Auch im frühen und hohen Mittelalter sind sie in Rom und in Italien überhaupt fast ganz unbekannt geblieben.

Aus der Zeit des Papstes Paul I. (757—767) stammt der jüngst in S. Maria Antiqua in Rom gefundene Freskenzyklus: im linken Seitenschiff Bilder des Alten Testaments in zwei Reihen übereinander, die uns die Schöpfung und die Geschichte der Erzväter vorführen; der zugeordnete neutestamentliche ist fast ganz zerstört (vgl. Wilpert II S. 703 ff. u. Taf. 192—193 und Mitteilungen des K. Archäolog. Instituts, röm. Abt. XX S. 84 ff.). Eine Concordia veteris et novi Testamenti ließ Papst Formosus (891—896) an den Hochwänden des Langhauses der vatikanischen Basilika anbringen. Die 22 alttestamentlichen Szenen waren alle dem Pentateuch entnommen; die neutestamentlichen, soweit wir sie noch kennen, stammten vorwiegend aus der Passionsgeschichte (vgl. E. Müntz, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. I, Paris 1877, S. 225 ff. und Wilpert II S. 379 ff.). —



In San Pietro di Ferentillo hat sich bis zur Stunde eine *Concordia veteris et novi Testamenti* von dem angegebenen Charakter aus dem 8. Jahrhundert erhalten (vgl. De Rossi, *Bullettino di archeologia cristiana* 1880 S. 56, und Wilpert II Fig. 233 u. S. 592). Von der gleichen Beschaffenheit ist der große Gemäldeschmuck von S. Angelo in Formis aus dem 11. Jahrhundert, wo, wie in S. Maria Antiqua, die alttestamentlichen Darstellungen in die Seitenschiffe verlegt sind, während die neutestamentlichen die Obermauern des Mittelschiffes einnehmen (vgl. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, Berlin 1883).

Nur im allgemeinen bringt die Konkordanz zum Ausdruck ferner der Freskenschmuck aus dem 12. Jahrhundert, den Wilpert aus der Kirche S. Giovanni a Porta Latina in Rom beschrieben und teilweise veröffentlicht hat (a. a. O. Taf. 252 bis 255). Cavallini hat alsdann im 13. Jahrhundert die Langhauswände der Pauluskirche in Rom mit einem monumentalen Zyklus in der herkömmlichen Konkordanz versehen, den wir aber nur noch aus Kopien des 17. Jahrhunderts kennen. Er begann mit der Erschaffung der Welt und endigte mit der Tötung der Erstgeburt in



Bild 9. Christus und Maria in Mandorlen.  
Detail aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.

Ägypten. Diesen alttestamentlichen Bildern entsprachen 42 Szenen aus dem Neuen Testament, die sich vorwiegend auf die Geschichte des hl. Paulus bezogen (vgl. Wilpert II S. 580 ff.).

Man ersieht aus diesen Beispielen, daß in der Tat den großen Bilderzyklen Roms und Italiens überhaupt auch im frühen und hohen Mittelalter die typologische Aufeinanderbeziehung der einzelnen Szenen fremd ist.

Dagegen wendet man vielleicht ein, daß jener Bilderzyklus, den Abt Benedikt von Jarrow in Northumberland am Ende des 7. Jahrhunderts in seiner Klosterkirche auf Grund von Vorlagen, die er aus Rom mitbrachte, nach den Gesetzen der Typologie gestaltet gewesen sei, denn Beda Venerabilis sagt darüber Folgendes: „*Imagines ... de concordia veteris et novi Testamenti summa ratione compositas exhibuit, verbi gratia, Isaac ligna, quibus immolaretur, portantem, et Dominum crucem, in qua pateretur, aequè portantem, proxima super invicem regione pictura coniunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato filium hominis in cruce exaltatum comparavit*“ (vgl. Schlosser, *Quellenbuch* 49, und Kraus, *K. G.* I S. 472 f.).

Die Zusammenstellung von Isaak, der das Holz zum Opfer trägt, mit dem kreuztragenden Heiland, und der ehernen Schlange mit dem am Kreuz erhöhten Christus ist allerdings echt typologisch. Allein es ist zu beachten, daß die Opferung Isaaks und die Aufstellung der ehernen Schlange durch Moses als die beiden klassischen Typen des Opfertodes Christi galten und von jeher in der Kunst und Literatur als

solche verwendet wurden. Sie sind die Wurzeln der späteren typologischen Reihenbilder. Auf die Beschaffenheit des ganzen Zyklus, zu dem Abt Benedikt die Vorlagen aus Rom mitbrachte, darf daraus nicht geschlossen werden. Höchstens ergibt sich aus der Tatsache, daß diesen Typen ausdrücklich die entsprechenden Antitypen beigelegt wurden, daß die nordischen Theologen, die später die typologischen Reihen schufen, schon frühzeitig sich für die typologische Manier interessierten. —

Wenn De Rossi (*Bullettino di archeologia cristiana* 1887 S. 56 f.) unter ausdrücklicher Berufung auf den Bilderzyklus des englischen Abtes Benedikt behauptet, daß die deutschen Armenbibeln des 14. und 15. Jahrhunderts, die rein typologisch gehalten sind, auf die frühchristlichen Monumente Roms zurückgehen, und daß die Typologie im Beginn des Mittelalters sich von Rom aus nach dem Norden verpflanzte, so muß dem widersprochen werden, denn eigentliche typologische Bilderkreise kann auch er für Rom nicht nachweisen. De Rossi unterscheidet nicht zwischen Bilderzyklen mit nur allgemeiner Konkordanz, wie sie in Rom üblich waren, und typologischen Bilderreihen mit der regelmäßig durchgeführten Einzelentsprechung, die ein Produkt der nordischen Frühscholastik sind.

Diese Erkenntnis ermöglicht eine sichere Stellungnahme zu einer Reihe von strittigen ikonographischen und literarischen Fragen:

a) Wilpert (II S. 202 ff.) behauptet, daß der Zyklus von alt- und neutestamentlicher Darstellung in barocken Stuckreliefs in der Laterankirche zu Rom, worin 12 alttestamentliche Szenen mit ebensovielen aus dem Neuen Testament in typologischen Zusammenhang gebracht sind, in inhaltlicher Beziehung Kopien des ursprünglichen konstantinischen Zyklus seien. Das ist unmöglich, denn typologisch geordnete Bilderreihen sind der konstantinischen Zeit unbekannt.

b) Aus dem gleichen Grund müssen die Tituli, die angeblich Pammachius um das Jahr 400 unter einem nicht mehr erhaltenen Gemäldezyklus in seiner Hauskirche auf dem Mons Coelius, die später den hll. Johannes und Paulus geweiht wurde, angebracht haben soll, teilweise als unecht angesehen werden (vgl. De Rossi, *Inscript. christ.* I 1, S. 150, Nr. 21, und Levison, *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichte* 1910, S. 354). Wilpert (II S. 644 ff.) benützt diese Tituli, um in eingehender Schilderung die ehrwürdige Kirche auf dem Monte Celio in ihrem ursprünglichen Schmucke dem Leser vor Augen zu führen.

Aus dem Alten Testament waren folgende Szenen genommen: 1. Die Tempelweihe durch Salomon (1 Kön. Kap. 8). 2. König Asa wird von Azarias zum wahren Gottesdienst erweckt; die Götzen werden entfernt und die götzendienerische Mutter der Herrschaft beraubt (3 Kön. 15, 12 ff.). 3. Auf Bitten des Königs Josaphat werden die Ammoniter und Moabiter wunderbarerweise vernichtet und so vom Einbruch in das Reich Juda abgehalten (2 Paral. Kap. 20). 4. Isaias gibt dem König Ezechias ein Zeichen, daß er von schwerer Krankheit genesen werde (4 Kön. 20, 6 ff.). 5. Gott gibt dem König Manasse nach vielen Prüfungen das Reich und die Hauptstadt zurück (2 Paral. 33, 13).

Vom neutestamentlichen Zyklus haben sich nur vier Tituli erhalten, die wohl in folgender Weise zu ordnen sind: 1. Die Prophezeiung von der Zerstörung des Tempels und seinem Wiederaufbau in drei Tagen. 2. Die Auferweckung des Lazarus. 3. Die Austreibung der Teufel bei Gerasa. 4. Johannes zeigt auf das Lamm Gottes.

Auch Levison hat erkannt, daß hier nicht bloß eine allgemeine Konkordanz, sondern eine typologische Einzelbeziehung zwischen den alt- und neutestamentlichen Szenen beabsichtigt sei. Es läge somit die Tatsache vor, daß Rom schon um das Jahr 400 einen typologischen Bilderkreis besaß, und meine oben aufgestellte These, daß solche in Rom gänzlich unbekannt waren, wäre falsch. Es ist auch zuzugeben, daß die Sammlungen von Inschriften und Tituli, wie sie in Handschriften des frühen Mittelalters uns überliefert sind, in den meisten Fällen sich als zuverlässig erwiesen haben und wirklich Abschriften sind, die Rompilger im 6. und 7. Jahrhundert in römischen Kirchen und in den Katakomben unmittelbar von den Monumenten nahmen. Eine der angesehensten Sammlungen dieser Art ist die Sylloge Laureshamensis

aus dem 8. Jahrhundert, die De Rossi im Bd. II seiner „*Inscriptiones christianae*“ abdruckt. Hier sind nun auch die Tituli aus der Kirche des Pammachius überliefert; und es ist kein Zweifel, daß der Gemäldezyklus, den sie beschreiben, wirklich existierte. Aber in dieser Sylloge Laureshamensis stehen nur die Tituli für die alttestamentlichen Bilder. Die für das Neue Testament, die in so gesuchter Weise die typologische Beziehung herstellen wollen, fehlen. Diese hat erst Levison in einer englischen Handschrift des Liber Pontificalis aus dem 12. Jahrhundert gefunden. Sie sind von einem fränkischen oder englischen Theologen in der ersten Blütezeit der typologischen Manier hinzugedichtet worden, denn man hatte in solchen Reihen von Tituli auch ein rein literarisches Interesse. Wenn der Sammler, der die Abschriften in der Sylloge aus Lorsch an Ort und Stelle machte, neben oder gegenüber den alttestamentlichen Szenen aus den Büchern der Könige, die selten dargestellt wurden, auch die beliebten und allen geläufigen Szenen aus dem Neuen Testamente gesehen hätte, würde er nicht unterlassen haben, sie ebenfalls zu vermerken.

Als weiteres Beispiel dafür, daß schon die frühchristliche Zeit typologisch geordnete Bilderreihen kannte, werden die „*Historiarum Testamenti veteris et novi tristica*“ des Elpidius Rusticus (gest. um 533) angeführt. (Vgl. Schlosser, Quellenbuch S. 34 ff.) Es werden hier acht alttestamentliche Szenen in offenkundliche typologische Beziehung zu ebensovielen neutestamentlichen gebracht. Darauf folgen noch acht neutestamentliche Tituli, denen aber keine alttestamentliche entsprechen. Schon Ebert (Allgemeine Gesch. der Literatur des Mittelalters I S. 444 ff.) hat die Echtheit dieser Verse aus philologischen Gründen in Zweifel gezogen, zumal auch ihre Überlieferungsgeschichte ganz dunkel ist. Sie sind aber auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet eine ganz unmögliche Erscheinung für das 6. Jahrhundert. In Ravenna, wo Rusticus lebte, kannte man weder die Concordantia in der allgemeinen Form noch viel weniger die Typologie.

#### § 14. Die Bilderzyklen in der östlichen Kunst

Literatur: H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891. — Joh. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. — Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lydien. — O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst S. 313 ff. 415 ff. 541 ff.

1. Die sepulkralen Zyklen des Ostens zeigen, soweit die spärlich erhaltenen Restbestände dies noch erkennen lassen, eine ähnliche Struktur wie die römischen; nur lassen jene die planvolle Anlage und die inhaltliche Geschlossenheit, die wir an den Zyklen der römischen Katakomben wahrnehmen, vermissen.

Es kommen hier vornehmlich Wandfresken in Betracht, die erst in neuerer Zeit in einer Grabkapelle von El-Bagauat in der Großen Oase bei Alexandrien aus dem 4. Jahrhundert gefunden wurden (vgl. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, St. Petersburg 1901, Taf. x—xiv mit Erläuterungen von J. Smirnow; Leclercq, bei Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* s. v. El Bagauat; J. Wulff S. 96 ff.). Der Zyklus ist folgendermaßen zusammengesetzt:

1. Die Flucht aus Ägypten im Scheitel des Gewölbes mit malerischen Einzelheiten.
2. Adam und Eva.
3. Daniel in der Löwengrube.
4. Die drei Jünglinge im Feuerofen.
5. Die Zersägung des Propheten Isaias.
6. Jonas wird aus dem Schiff geworfen.
7. Jonas unter der Staude.
8. Job und die Gefangennahme des Petrus (?).
9. Ein Hirt hinter der Herde.
10. Martyrium der Thekla.
11. Opfer Abrahams.
12. Die klugen Jungfrauen.
13. Arche Noes.
14. David und Goliath.
15. Der reiche Fischzug.
16. Rebekka und Eliezer (wohl richtiger Jesus mit der Samariterin am Jakobsbrunnen).
17. Susanna (?).
18. Jeremias weissagend.
19. Der Gute Hirt. In einer andern Grab-



kapelle ebenda, die Leclercq die „Kapelle der allegorischen Figuren“ nennt, kehrt der nämliche Zyklus in verkürzter Form wieder; bemerkenswert sind hier die Personifikationen der Εἰρήνη, der Εὐχὴ und der Δικαιοσύνη. Es ist ganz unverständlich, wie Wulff a. a. O. angesichts dieses Zyklus behaupten kann, daß durch ihn „der Glaube an den römischen Primat in der christlichen Kunstentwicklung vollends erschüttert werde“. Im Gegenteil bin ich der Auffassung, daß diese kunterbunte Zusammenstellung von rein symbolischen Motiven, Errettungsszenen, historischen Bildern und insbesondere von Legendenmotiven alle Merkmale einer späteren Entwicklung den geschlossenen und um Jahrhunderte älteren Zyklen in der Cappella Greca und in den Sakramentskapellen gegenüber an sich trage. Gerade dieses „vergrößerte Musterbuch des sepulkralen Bilderkreises“, wie es nach Wulff in diesen alexandrinischen Fresken vorliegt, zeigt aufs deutlichste, daß die römische Kunst bei weitem nicht so unselbständig ist, wie man heutzutage immer wieder behauptet. Es soll auch gar nicht gesagt werden, daß Rom der einzige Ausgangspunkt der christlichen Typenbildung sei. In Rom und im Osten geht man darin selbständig vor. Wenn man dabei in einer Reihe von Motiven zusammentrifft, so kommt das daher, weil man bei der Einheit der Liturgie und des gesamten Glaubenslebens aus der nämlichen Quelle schöpfte. In der Formsprache ist die römische Kunst von der hellenistischen abhängig; in der Anordnung der Ideen ist sie selbständig. Auch L. v. Sybel (Das Werden der christl. Kunst: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIX S. 118 ff.) lehnt die Annahme von Wulff, die römischen Typen stammten aus Alexandrien, ab; er bezeichnet seine ganze Argumentation für verfehlt.

2. Monumentale Zyklen mit figürlichen Darstellungen als Wandschmuck in Kirchen, wie wir sie im Westen schon im 4. Jahrhundert in S. Maria Maggiore, in S. Costanza in Rom und in S. Giovanni in Neapel finden, hat die östliche Kunst vor dem 6. Jahrhundert nicht hervorgebracht. Zwar hat man auch im Osten um diese Zeit die Gotteshäuser mit reichem musivischem Schmuck versehen, aber er ist rein ornamentaler Natur, bestehend aus Landschafts-, Tier- und Pflanzenmotiven, vermischt mit Jagd- und Fischfangsszenen. Diese Art von kirchlichem Wandschmuck auf Iran als Ursprungsort zurückzuführen, ist eine der vielen willkürlichen Behauptungen Strzygowskis.

Eusebius (Vita Constantini III 29 31 43) beschreibt die Geburts-, Grabes- und Himmelfahrtskirche, die Konstantin zu Jerusalem erbauen ließ, ausführlich und erwähnt ausdrücklich die auserlesene Pracht, mit der das Innere ausgestattet war; aber von Bildern oder Bilderzyklen erfahren wir nichts. Sie waren eben nicht vorhanden. Wenn byzantinische Schriftsteller des 8. und 9. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Bilderstreit behaupten, Konstantin habe seine Basiliken bereits mit biblischen Zyklen geschmückt, so haben diese Autoren Zyklen im Auge, die sie irrtümlich der konstantinischen Zeit zuschrieben (vgl. Reil a. a. O. S. 43 ff.). So erklärt es sich auch, warum in den vielen Kirchen Kleinasiens, Syriens, Armeniens usw., die in den letzten Jahrzehnten untersucht wurden, niemals ein biblischer Zyklus aus dieser Frühzeit zu Tage getreten ist. Man hat eben im 4. und 5. Jahrhundert auch kultische Räume rein ornamental ausgestattet (vgl. R. Horning, Verzeichnis von Mosaiken aus Mesopotamien, Syrien, Palästina und dem Sinai: Zeitschrift des Palästina-Vereins XXXII S. 118 ff. 136 ff.). Strzygowski (Ursprung der christl. Kirchenkunst, Leipzig 1920, S. 118) stellt ausdrücklich fest, daß die Kirchenbauten in Ostsyrien vom 4. bis 7. Jahrhundert jeder menschlichen Darstellung entbehren; das gleiche gilt von den mesopotamischen und armenischen Kirchen, die er untersuchte (vgl. ebd. S. 118 ff.). Die rein dekorative Genremalerei hellenistischer Tradition hat unter den bilderfeindlichen Kaisern eine Wiederbelebung erfahren, so daß man dem Konstantin Kopronymos den Vorwurf machte, er habe die Kirchen in Vogelhäuser und Pferdeställe verwandelt (vgl. Wulff a. a. O. S. 579). Bischof Asterius von Amasia (gest. um 410) hatte sich gegen die Vorliebe für Tier- und Jagdszenen als Schmuckmotiv in christlichen



Kreisen, wobei er allerdings nicht ausdrücklich vom Kirchenschmuck spricht, in einer Homilie über den reichen Prasser und armen Lazarus ausgelassen (vgl. Strzygowski, *Orient oder Rom?* Leipzig 1901, S. 116). Der hl. Nilus vom Sinai (gest. um 430) gewährt uns alsdann in seinem Antwortschreiben an den Eparchen Olympiodor (Epist. LXI), der ihn gefragt hatte, ob er die Langhauswände einer Kirche, die er zu Ehren der heiligen Märtyrer zu errichten gedachte, wie das im Osten üblich war, mit Tier- und Jagdbildern schmücken solle, einen interessanten Einblick in diese Frage. Nilus verwirft diese Sitte als kindischen Unfug und verlangt für „die beiden Seiten des heiligen Tempels“ Szenen aus dem Alten und Neuen Testament „von der Hand des trefflichsten Malers, damit die der Schrift Unkundigen, die die heiligen Schriften nicht lesen können, durch den Anblick der Malerei Kunde gewinnen von den Tugendvätern, die recht dem wahren Gott gedient hatten. . . .“ Aber zunächst ist Nilus mit seinem Vorschlag nicht durchgedrungen. Diese „bildlose“ Kirchenkunst stammt nach Strzygowski aus Iran und wächst hier aus der Mythologie des Mazdaismus; die Landschaftsmotive, die Jagd- und Fischfangszenen mit mancherlei Tiergestalten sind „Hvarenah-Landschaften“, „Hvarenah-Sinnbilder“ (vgl. „Ursprung der christl. Kirchenkunst“ S. 90 ff.). Für diese Behauptung wird auch nicht ein Schein von Beweis erbracht, denn Iran selber besitzt Denkmäler von der beschriebenen Art nicht, und von „Hvarenah“ und „Awesta“ wußte man in den christlichen Kulturzentren der Länder des Mittelmeerbeckens im 4. und 5. Jahrhundert nicht einmal die Namen. Um Festräume mit heitern Landschaftsbildern zu schmücken, brauchte man im Kreise der hellenistischen Kunst die Vorlagen und Anregungen nicht in einem halbbarbarischen Lande zu suchen, zu dem nur wenige und schwer gangbare Verbindungspfade führten; man hat solche in genügender Menge in der eigenen Kunst zur Verfügung. Strzygowski fühlt ganz richtig, daß es auf einer religionsgeschichtlichen Ursache beruhen müsse, wenn man im Osten kultische Räume, wo die Liturgie gefeiert wurde, nicht mit figürlichen Zyklen aus der Offenbarung schmückte, obwohl man solche besaß und auf Werken der Kleinkunst anbrachte. Nicht auf Iran und mazdaistische Mythologie geht die rein ornamentale Ausschmückung des Gotteshauses im Osten in dieser Frühzeit zurück, sondern auf judenchristlichen Einfluß. Judenchristen bildeten ja in allen christlichen Kulturzentren des östlichen Mittelmeerbeckens den Grundstock. Diese brachten aus ihrer jüdischen Überlieferung das strenge Verbot von Darstellungen Gottes und Offenbarungsstatsachen mit. Daß dieser Einfluß sich so nachhaltig geltend machen konnte, versteht man, wenn man bedenkt, daß sich in der Feier des Osterfestes, in der Heilighaltung des Sabbats neben dem Sonntag, in der Beobachtung des Wochenfastens usw. sich jüdischer Einfluß in der östlichen Kirche bis ins 4. Jahrhundert erhielt. In der westlichen Kirche herrschte von Anfang an der heidenchristliche Charakter vor. Darum hat man hier von der Zeit ab, wo man öffentliche und monumentale Kirchen bauen konnte, diese mit biblischen Zyklen ausgestattet; im Morgenland tat man dies erst, als der judenchristliche Grundzug verblaßt war. Jetzt erst konnte man hier an Stelle des indifferenten Kirchenschmuckes die didaktischen Zyklen setzen. Rein indifferent und lediglich in ornamentaler Weise faßte man jenen aus Landschaftsmotiven, Tier- und Jagdbildern bestehenden Kirchenschmuck auf, den Nilus so scharf als gedankenlose Kinderei tadelt. Religiöse Absichten verband man damit nicht. Weil Strzygowski das nicht beachtet, sucht er nach einer Mythologie, in der Landschaftsmotive, Tier- und Jagdbilder religiös gewertet sind; und er fand sie im Mazdaismus. Für die christliche Ikonographie ist diese Entdeckung vollständig wertlos. Der versuchte Nachweis vom Fortwirken mazdaistischer Vorstellungen in den Mosaiken des Abendlandes (Ursprung der christlichen Kirchenkunst S. 146 ff.) ist als mißlungen anzusehen.

3. Figürliche Zyklen mit biblischem Inhalt waren aber der östlichen Kunst auch in der Zeit, wo sie diese vom Kirchenschmuck ausschloß, nicht unbekannt. Wir finden sie jedoch nur auf Werken der Kleinkunst, wo sie

das Leben Jesu mit seinen wichtigsten Tatsachen illustrieren. Von alttestamentlichen Szenen werden, wenn solche überhaupt darin auftreten, nur solche weitergeführt, denen von alters her eine vorbildliche Bedeutung zukommt. Antitypen werden nicht beigelegt. Daraus ergibt sich, daß man im Osten die biblischen Szenen nicht nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti* ordnete.

Die hier festgestellten Eigenschaften des biblischen Zyklus auf Diptychen, Elfenbeintafeln usw. östlicher Herkunft lassen sich unmittelbar aus den Tabellen bei Reil a. a. O. S. 48 68 u. 84 ablesen (vgl. dazu auch die S. 54 besprochenen Stücke). Doch ist zu bemerken, daß die meisten Exemplare hier zu spät datiert werden. Auch Rott a. a. O. ist bei seinen Forschungen über kleinasiatische Bilderzyklen der mittelbyzantinischen Zeit zum gleichen Ergebnis gelangt; alttestamentliche Szenen konnte er nicht feststellen.

4. Der Bilderzyklus des Lebens Jesu, wie er sich in der östlichen Kunst im 4. und 5. Jahrhundert nur auf Werken der Kleinkunst bilden konnte, wird in der Zeit des Kaisers Justinian in monumentaler Form an den Kirchenwänden dargestellt. Er beginnt mit der Verkündigung und endigt mit der Himmelfahrt oder der Ausgießung des Heiligen Geistes. Dieses Bildschema erhält sich auch in den mittel- und spätbyzantinischen Kirchen ohne wesentliche Veränderung. Alttestamentliche Szenen finden keine Stelle in diesem Bilderkreis; nur Prophetengestalten sind einigemal festzustellen. Die östliche Kunst kennt also auch in den monumentalen Bilderzyklen die *Concordia veteris et novi Testamenti* nicht.

Vergleiche für die hier in Betracht kommenden Denkmäler O. Wulff S. 313 ff. 415 ff. 541 ff. Die ältesten Kirchen, die in der angeführten Weise geschmückt wurden, waren die Blachernenkirche, die Apostelkirche und die Hagia Sophia in Konstantinopel. Doch kennen wir diese Mosaiken nur aus späteren Beschreibungen (vgl. A. Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia, München 1912). Ein anschauliches Bild über den Mosaikschmuck der Sergiuskirche in Gaza aus dem 6. Jahrhundert erhalten wir aus der Beschreibung des Chorikios (vgl. Reil a. a. O. S. 112f.). Er bestand aus dem Jugendleben Jesu mit fünf Szenen, dem öffentlichen Leben mit zehn Wunderwirkungen und der Salbung durch Magdalena. Daran schloß sich das Abendmahl mit einigen Passionsszenen. Den Beschluß macht, wie gewöhnlich, die Himmelfahrt. Erhalten ist erst der Mosaikschmuck in der Demetriuskirche zu Saloniki aus dem 7. Jahrhundert, die allein aus dem sonst regelmäßig beobachteten Bildschema herausfällt, insofern, als hier die Wunderwirkungen des Demetrius und der Mutter Gottes geschildert werden (vgl. Wulff S. 446). Auch die byzantinische Mosaikkunst aus der Zeit nach Beendigung des Bilderstreites nimmt die Traditionen aus der Zeit Justinians wieder auf und ordnet den Leben-Jesu-Zyklus in der herkömmlichen Weise. Wir verweisen nur auf die wichtigsten Denkmäler, die Klosterkirche von Hosios Lukas in Phokis (Wulff S. 554 ff.), die Nea Moni auf Chios (Wulff S. 562 ff.), die Klosterkirche von Daphni (Wulff S. 565). Schon seit Justinian wird es Sitte, in Kirchen, die neben der Altarapside in der Kuppel noch einen zweiten Mittelpunkt besaßen, jene der Mutter Gottes zu reservieren, in der Kuppel aber den Pantokrator anzubringen. In den großen Kirchen der mittel- und spätbyzantinischen Zeit erscheinen alsdann zwischen den biblischen Szenen auch die vier großen Kirchenväter und andere Heilige der östlichen Kirche; aber das Grundschema ist stets das gleiche geblieben. Vgl. dazu die schematischen Skizzen bei Brockhaus a. a. O. Taf. 12–16. Erst in Kirchen der neueren Zeit kommen einige alttestamentliche Szenen vor, so in der Klosterkirche zu Dochiariu (16. Jahrh.). Wulff und Reil nennen diese Zyklen in den mittel- und spätbyzantinischen Kirchen Festzyklen.

Wenn damit gesagt werden soll, daß die Feste des Kirchenjahres den Anlaß zur Bildung dieser Bilderreihen gaben, so ist die Bezeichnung abzulehnen, denn das Kirchenjahr hat in der östlichen Kirche niemals die klare und bestimmte Ausbildung wie in der westlichen Kirche erfahren, und es wurde auch nicht die Quelle für die Kunstvorstellungen, wie wir dies für das Abendland feststellten. Wir haben hier lediglich die monumentale Wiederholung des Leben-Jesu-Zyklus vor uns, wie er sich zuerst auf Werken der Kleinkunst ausgebildet hatte.

5. Aus den vorstehenden Befunden ergibt sich mit Sicherheit die Unrichtigkeit einer Reihe von Behauptungen Strzygowskis über das Entstehen der belehrenden Bilderkreise im christlichen Gotteshaus.

Strzygowski handelt über diesen Gegenstand im 7. und 8. Abschnitt seines Buches „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ S. 132 ff. Die Umbildung von der „bildlosen“ Kunst, von jenem Kirchenschmuck, der rein ornamentale und Landschaftsmotive verwendete, zur „geschichtlich vorgestellten Darstellung“ vollzieht sich nach ihm in Nordmesopotamien. Die hier wohnenden Aramäer, also Semiten, beeinflussten mit ihrer Kunstauffassung und ihrer gesamten Kultur das weite Gebiet von der indischen Grenze bis ins hellenistische Kleinasien. Dieser „christliche Semitismus“, der den Geist aus der semitischen Überlieferung, die Erscheinung aber zum guten Teil vom Hellenismus nimmt, schuf die lehrhaften, aus biblischen Szenen bestehenden Zyklen, die wir oben in alt-, mittel- und spätbyzantinischen Kirchen beobachteten. Die Kirche führt nach ihm um 400 statt der einfach auf künstlerische und sinnbildliche Wirkung gerichteten Ausstattung des Bauwerkes die Darstellung historischer Bilder zum Zweck der Belehrung ein; damit folge sie semitischer Überlieferung, während vorher die iranisch-armenische, vom Judentum geteilte bildlose Art vorherrschend war (ebd. S. 175). Der Ideenentwurf gehe von der Theologenschule von Edessa und Nisibis aus; die ersten Spuren liegen bei Ephräm dem Syrer in seiner Weltgerichtsvorstellung zu Tage (ebd. S. 144). Damit hänge auch die Forderung des hl. Nilus, die Kirchenwände mit einer *Concordantia veteris et novi Testamenti* zu schmücken, zusammen.

Darauf ist zu erwidern:

a) Es ist möglich und sogar wahrscheinlich, daß eine größere Zahl jener Elfenbeinwerke, auf denen, wie wir gesehen haben, die biblischen Zyklen in der östlichen Kunst zuerst auftreten, auf Antiochien, das Strzygowski neben Nisibis und Edessa als Ausgangsort der neuen Kunstrichtung annimmt, zurückgehen. Aber semitischer Geist ist es nicht, der sich darin geltend macht, denn es ist schon längst aufgefallen, wie sehr die alttestamentlichen Szenen darin zurücktreten. Sie verschwinden in den monumentalen Zyklen sogar vollständig. Wenn die semitischen Aramäer den neuen, lehrhaft gestalteten Bilderzyklus geschaffen hätten, müßte darin unbedingt das Alte Testament neben dem Neuen seine Stelle gefunden haben. So wie uns die Bilderzyklen des Ostens heute entgegentreten, ist darin eher ein antisemitischer als ein semitischer Zug zu erkennen. Wenn Nilus in seinem Briefe an den Eparchen Olympiodor die *Concordantia veteris et novi Testamenti* für den Kirchenschmuck verlangt, so tut er es einmal, weil er überhaupt biblische Bilder an Stelle des herkömmlichen rein ornamentalen Schmuckes wünscht, und dann weil ihm als Theologen die Idee der Konkordanz beider Testamente geläufig ist. Durchgedrungen ist er mit seinem Vorschlag nicht, denn es läßt sich aus der östlichen Kunst kein einziges Beispiel der klar ausgesprochenen Darstellung dieses Gedankens nachweisen.

b) Welchen Einfluß die Theologenschule von Edessa und Nisibis auf die Entwicklung der östlichen Kunst ausübte, läßt sich nicht mehr erkennen. Strzygowski weiß Belege im einzelnen nicht anzuführen. Ich finde es im Gegensatz zu Strzygowski bezeichnend, daß die Weltgerichtsvorstellung bei Ephräm in dem Zyklus des Ostens nicht erscheint. Dieses Motiv hat vielmehr die abendländische Kunst geschaffen.



c) Die ungewöhnliche Kulturmission, die Strzygowski den Aramäern zumißt, ist weder aus der Geschichte noch aus den Denkmälern zu belegen. Er spricht immer wieder vom „aramäischen Bilderkreis“, der sich nach Osten und Westen durchsetzte und schließlich die ganze christliche Kunst beherrschte. Aber gab es denn einen solchen? Strzygowski konstruiert ihn aus einer undatierbaren Skulptur an einem Felsengrab in Dara mit der Höllenfahrt Christi und aus den Miniaturen des Rabulakodex vom Jahre 586. Letzterer ist allerdings ein wichtiges kunstgeschichtliches Dokument mit vielen neutestamentlichen Szenen. Aber zur Zeit, als es entstand, existierte der monumentale Bilderzyklus, dessen Entstehungszeit gesucht werden soll, schon längst. Zudem gehen die vier Vollbilder (Kreuzigung, Himmelfahrt, Herabkunft des Heiligen Geistes und eine Apostelversammlung) nach Wulff (S. 295) in ihrer Anlage auf das Vorbild der palästinensischen Mosaiken oder kirchlichen Wandfresken zurück, wie ihre ikonographischen Übereinstimmungen mit den Ölampullen von Monza erkennen lassen.

6. Aber auch für die richtige Beurteilung anderer Dokumente und Monumente aus dem Gebiet der altchristlichen Kunstgeschichte, die bisher viel umstritten sind, gewinnen wir aus Vorstehendem zuverlässige Anhaltspunkte.

a) Jetzt erst, nachdem wir wissen, daß die östliche Kunst die *Concordantia veteris et novi Testamenti* auf keiner Linie ihrer Entwicklung gekannt hat, ergibt sich für uns die Unrichtigkeit der Auffassung A. Baumstarks vom Dittochäon des Prudentius (vgl. Byzant. Zeitschr. XX S. 179 ff.). Dieser behauptet nämlich, daß dem Dichter, als er seine *Tituli* verfaßte, entweder ein Doppelzyklus in seiner Heimat vorlag, der nach palästinensischen Vorbildern angelegt war, oder aber Prudentius habe mit seinen Versen einen Ideenentwurf für einen erst zu schaffenden Zyklus geben wollen; dabei habe ihm ein Zyklus vorgeschwebt, den er im Orient gesehen habe oder zu dessen Kenntnis er sonstwie gekommen sei. Aber Bilderzyklen von dieser Art, bei denen, wie wir das im Dittochäon beobachten, die alt- und neutestamentlichen Szenen chronologisch geordnet sich als Ganzes entsprechen, gab es in Palästina nicht. Das spezifisch palästinensische Gepräge, das Baumstark auf einem starken Viertel aller *Tituli* des Prudentius feststellt, stammt nicht daher, daß der Dichter einen palästinensischen Bilderzyklus vor sich hatte, sondern wohl daher, daß er entweder die Örtlichkeiten aus eigener Anschauung kannte oder die zeitgenössische Pilgerliteratur benützte.

b) In Spanien hat sich allem Anschein nach die christliche Kunst viel früher entwickelt, als uns die spärlich erhaltenen Reste vermuten lassen. Ein Fingerzeig dafür sind das Dittochäon des Prudentius und ein viel älteres Dokument, nämlich der vielbehandelte Kanon XXXVI des Konzils von Elvira aus dem Jahre 306: „*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur*“ (vgl. darüber Hefele, Konziliengeschichte I [2. Aufl.] S. 170 und Kraus, K. G. I S. 64). De Rossi (Roma sott. I S. 97) erklärte dieses Verbot also: In Spanien gab es nur oberirdische Kultstätten, die den Heiden leicht zugänglich waren; darin sollten nach dem Beschluß der Synode keine religiösen Bilder dargestellt werden, weil diese für die Verfolger geradezu die Wegweiser zu den christlichen Konventikeln gebildet hätten. Allein diese Erklärung wird dem Wortlaut keineswegs gerecht. Das haben auch Funk (Kirchengeschichtl. Abhandlungen u. Untersuchungen I [Paderborn 1897] S. 346 ff.) und H. Koch (Die altchristl. Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917, S. 31 ff.) erkannt. Die Sache verhält sich wohl folgendermaßen. In der spanischen Kultur machten sich von alters her zwei Strömungen geltend, eine okzidentalische von Norden her und eine orientalische von Süden her. Diese Einflüsse waren auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst wirksam und führten zu einem Widerstreit zwischen der abendländischen Richtung, die figürliche Bilder als Kirchenschmuck verwendete, und der morgenländischen, von jüdenchristlichem Einfluß beherrschten Sitte, die an den Kultstätten nur dekorativen Schmuck dulden wollte. Letztere Richtung hatte auf der südspanischen Synode von Elvira die meisten Anhänger gefunden; und so kam obiger Kanon zur Aufstellung.

c) Als klassische Beispiele dafür, daß die römische und überhaupt die abendländische Kunst vom 4. Jahrhundert ab vollständig unter dem Einfluß des Orients stand, werden von den Kunsthistorikern vornehmlich drei Denkmäler immer und immer wieder ins Feld geführt, nämlich die Holztüren von S. Sabina in Rom, die Lipsanothek von Brescia und die Cathedra des Maximian in Ravenna. Sie werden bald allgemein als byzantinisch oder hellenistisch hingestellt, bald glaubt man mit Sicherheit ihre Heimat in Ägypten, in Palästina oder Syrien gefunden zu haben. Ich bin der Auffassung, daß in einer Zeit, wo die mannigfaltigsten Kultureinflüsse durcheinanderströmen, Kunstwerke dieser Art aus stilkritischen Gründen allein nicht bestimmt werden können. Sichere Anhaltspunkte für die Herkunftsbestimmung geben da nur die Bilderkreise, die zur Darstellung gelangen, also die ikonographische Beschaffenheit im engeren Sinne.

Was nun die Sabinatüre angeht (vgl. dazu die sorgfältige Untersuchung von J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900*, und Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik* S. 39), so bestand wohl ursprünglich die eine Hälfte des Zyklus aus alttestamentlichen, die andere aus neutestamentlichen Szenen. Jedenfalls waren es von ersteren so viele, daß man in dem Gesamtzyklus allgemein eine *Concordantia veteris et novi Testamenti* erkennt (Bild 10). Auf der Lipsanothek sind eine große Zahl alt- und neutestamentlicher Szenen durcheinandergemischt (vgl. darüber Kraus, K. G. I S. 502 ff.). Auf der Cathedra des Maximian wird aus dem Alten Testament das Leben des Patriarchen Joseph und aus dem Neuen Testament das Leben Jesu (Jugendleben und Wunder) geschildert (Bild 11). Die östliche Kunst kennt nun auf plastischen Werken, die zum Vergleich herangezogen werden können, ebenfalls Nebeneinanderstellung von alttestamentlichen und neutestamentlichen Szenen: die sog. Bologneser Pixis mit dem Opfer Abrahams und vier Wundertaten Jesu; das Diptychon von S. Michele in Murano mit dem Opfer Abrahams, Jonas und vier neutestamentlichen Szenen; der Permer Silberteller mit Daniel unter den Löwen und fünf Szenen des leidenden und auferstandenen Herrn (vgl. Stuhlfauth, *Altchristl. Elfenbeinplastik* S. 48 72, und O. Wulff a. a. O. S. 184 ff.). Auf diesen Monumenten, die sicher östlicher Herkunft sind, wird regelmäßig nur eine oder die andere alttestamentliche Szene, die als klassischer Typus galt, neben eine Reihe neutestamentlicher Bilder gestellt. Eine *Concordantia* beider Testamenti wird nie beabsichtigt, wie denn dieses Anordnungsprinzip der östlichen Kunst fremd ist. Aus diesem Grunde dürfen die drei oben angeführten Werke weder byzantinisch-hellenistisch noch überhaupt orientalisches genannt werden, denn sie zeigen in ihrer ikonographischen Anlage den Geist der abendländischen Kunst. Von Abendländern stammen die Ideen, die in ihnen dargestellt werden, wenn auch die Künstler, denen sie die Ausführung übertrugen, aus dem Osten stammten. Wie sehr man in die Irre gehen kann, wenn man die ikonographischen Grundgesetze, die in der östlichen und westlichen Kunst walten, nicht beachtet, zeigt Strzygowski, der in seiner Schrift „*Ursprung der christlichen Kirchenkunst*“ S. 128 u. 140 die Cathedra des Maximian mit Bezug auf die dekorativen Umrahmungen „der mazdaistisch-iranisch-indischen Kunst“ und mit Bezug auf die lehrhaften Szenen „dem aramäischen Kunstkreis“ zuweist.

## § 15. Die ravennatischen Bilderzyklen und die übrigen als byzantinisch angesprochenen Monumente Italiens

Literatur: Kraus, K. G. I 427 ff. — J. Kurth, *Die Mosaiken von Ravenna*. München 1912. — J. Redin, *Die Mosaiken der ravennatischen Kirchen*. St. Petersburg 1896 (russisch). — J. Strzygowski, *Ravenna als Vorort aramäischer Kunst: Oriens christianus* N. S. Bd. V S. 83 ff. — O. Wulff a. a. O. S. 346 ff. 417 ff.

1. Alle Mosaiken Ravennas mit Ausnahme jener im Baptisterium der Orthodoxen und ihrer Kopie in der Taufkirche der Arianer, ferner jener im



Mausoleum der Galla Placidia, in der erzbischöflichen Kapelle und des Apsiden- und Triumphbogenmosaiks in S. Apollinare in Classe stammen aus der Zeit, als die Stadt unter der Herrschaft der Byzantiner stand. Aber auch

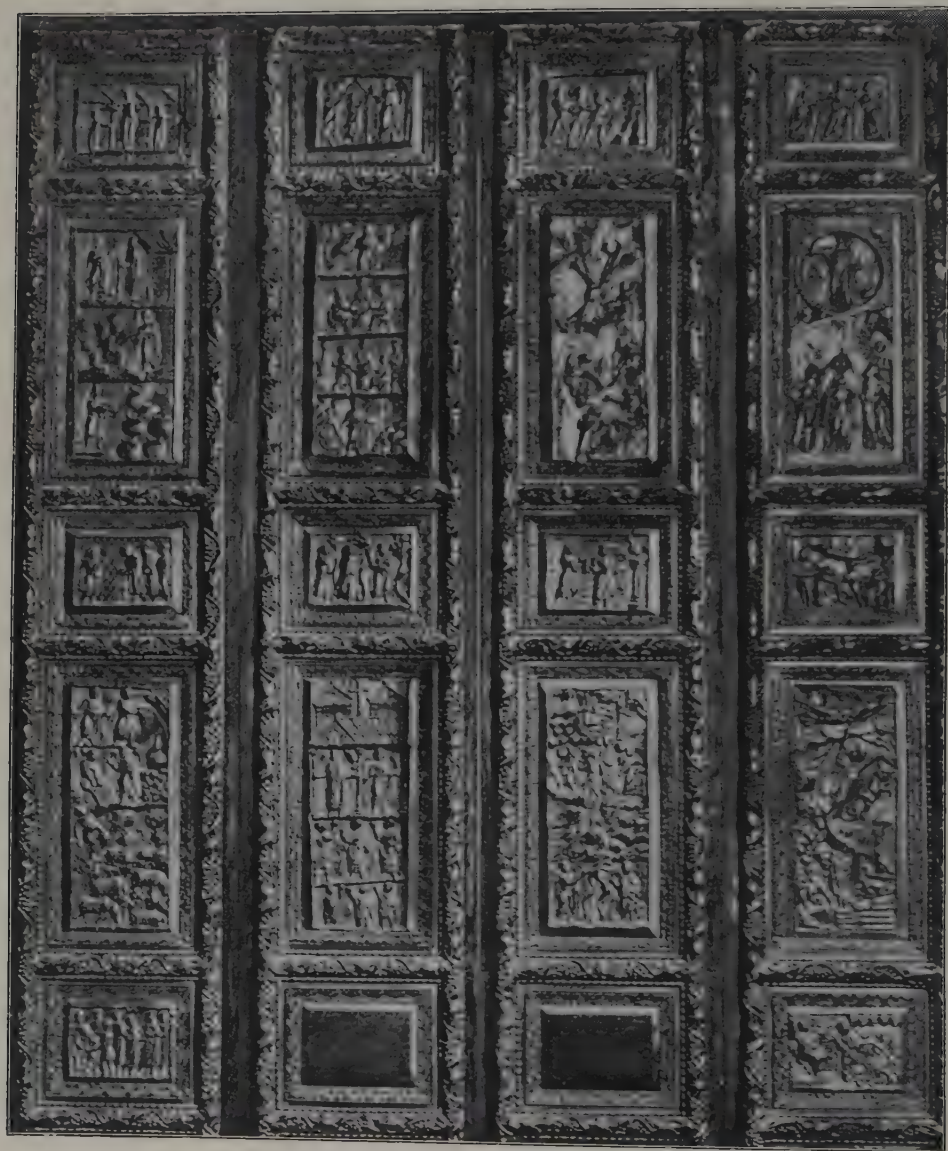


Bild 10. Türe von S. Sabina in Rom.

schon bevor Belisar im Jahre 539 diesen wichtigen Hafenplatz besetzte, machte sich in der damaligen Hauptstadt Westroms infolge der syrischen Nationalität einer Reihe von Bischöfen und der engen Beziehungen zum Kaiserhof in Byzanz byzantinischer Einfluß im Kunstschaffen geltend.

Die Ansicht von Kraus (K. G. I S. 445), daß die Mosaikmalerei von Ravenna „einen spezifischen, lokalen oder provinzialen Charakter“ an sich trage und als



„byzantinisch“ nicht angesprochen werden dürfte, ist heute nicht mehr haltbar. Abendländischen Charakter in der Weise, wie er sich im 6. Jahrhundert gestaltet hatte, tragen die ravennatischen Bilderzyklen auch darin nicht an sich, daß ihnen das Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti* fremd ist. Für den Zyklus des Lebens Jesu in S. Apollinare Nuovo hat Diehl (Manuel de l'art byzantin S. 99) einen engen Zusammenhang mit dem Miniaturenschmuck syrischer Handschriften des 6. Jahrhunderts nachgewiesen; und Baumstark (Rassegna Gregoriana IX S. 33 ff.) hat gezeigt, daß die Auswahl und Reihenfolge der Szenen nach einer syrischen Perikopenfolge getroffen ist. Hoffentlich sind seine Beweise — der Aufsatz ist mir nicht zugänglich — stichhaltiger als jene, die er in einem Aufsatz der Byzantinischen Zeitschrift XX S. 188 ff. anwendet, um die Abhängigkeit des Zyklus in S. Apollinare Nuovo von palästinensischen Bildkompositionen nachzuweisen, denn für jene Apsidalmosaiken in der Gethsemanekirche und in der Eleonakirche, die der Mosaizist von Ravenna nachgeahmt haben soll, haben wir nicht einmal eine literarische Bezeugung, geschweige einen Anhaltspunkt in den Monumenten selber. Darum ist es unrecht von Wulff (a. a. O. S. 438), wenn er die von Baumstark ausgesprochene Vermutung einfach als Tatsache hinstellt.

Auch in der Vorliebe für die typischen Opferhandlungen des Alten Bundes, nämlich das Opfer Abels, Abrahams und Melchisedechs, wie wir sie in S. Vitale und S. Apollinare in Classe dargestellt sehen, offenbart sich der Geist der östlichen Kunst.

Es ist Baumstark (Oriens christianus IV S. 425 ff.) zuzustimmen, wenn er den Versuch von J. Quitt (Byzantinische Denkmäler III S. 79 ff.), die Mosaiken von S. Vitale als eine auf Grund der Schrift des Vigilus von Thapsus gegen Eutyches gemachte Apologie des Dyophysitismus hinzustellen, zurückweist. Aber in der Begründung drückt er sich mißverständlich aus, und es könnte scheinen, als ob er diesen Bildern einen rein ornamentalen Charakter zuschreibe, wenn er sagt: „Wurzelhaft falsch ist es überhaupt, in diesem herrlichsten *Θυσιαστήριον* der Erde eine in allen Gemälden zu Grunde liegende lehrhafte Tendenz ermitteln zu wollen. . . . Gestalten von Propheten oder Aposteln, von Heiligen überhaupt rein ornamental verwendet zu sehen, ist doch das Gewöhnlichste von der Welt.“ Allein didaktisch (lehrhaft) ist tatsächlich die christliche Kunst dieser Frühzeit. Sie will in unserem Falle „lehren“, daß das Opfer, das in diesem Raume dargebracht werde, jenes sei, das durch die alttestamentlichen Opfer vorgebildet wurde. Die christliche Kunst ist aber nicht „gelehrt“, d. h. sie will niemals wissenschaftliche Systeme oder einzelne theologische Anschauungen verkörpern.

Was ist alsdann von der Behauptung Strzygowskis, Ravenna sei ein Vorort „aramäischer Kunst“, zu halten? Zunächst ist zu betonen, daß diese Bezeichnung ganz unglücklich gewählt ist. Die Aramäer sind allerdings ein semitischer Hauptstamm, aber sie brachten es nie zu einer einheitlichen Staatenbildung. Darum gibt es auch kein einheitliches aramäisches Kulturgebiet. „Aramäisch“ ist ein Terminus der Sprachwissenschaft und bezeichnet hier etwas Ähnliches wie unser „mittelhochdeutsch“. Wie beschaffen die Beweisgründe Strzygowskis sind, möge aus folgendem Beispiele ersehen werden. Er sagt bezüglich des Mausoleums Theoderichs Folgendes: Dieser Steinbau sei zu allen Zeiten aufgefallen, und man habe seine Eigenart mit syrischen oder germanischen Elementen erklären wollen. „Tatsache aber ist, daß dem Bauwerk in Einzelheiten armenische Bauten nahekommen und wir diesen Einschlag erklären können mit der Annahme, daß die Goten bei ihrem Zuge nach dem Westen Werkleute aus ihrer pontischen Siedelung mitgebracht hätten.“ Wir finden nun die Goten schon im 2. Jahrhundert an der untern Donau; und als die Ostgoten ihrem Recken Theoderich das stolze Grabmal errichteten, waren sie schon ein halbes Jahrtausend von ihrer ursprünglichen Heimat getrennt. Diese pontischen Werkleute müssen also sehr alt geworden sein.

Was die Verwandtschaft der architektonischen Ornamente angeht, die Strzygowski zwischen dem Grabmal Theoderichs und armenischen Kirchen feststellt, so sollte er

doch wissen, daß die Völkerstämme, die ethnographisch zusammengehören, wie in Sprache und Sitten, so auch in der Ornamentik einen gemeinsamen Schatz durch die Jahrhunderte tragen.

Nicht besser sind die übrigen Beweise beschaffen, deren Strzygowski sich noch bedient, um Ravenna als Vorort aramäischer Kunst hinzustellen. Neuerdings (Ursprung der christlichen Kirchenkunst S. 151 ff.) hat er diese aramäische Kunst iranisch genannt, von der nicht nur Ravenna, sondern das ganze Abendland erfüllt sei. Gewiß ist nur, daß man in Ravenna einem starken syrisch-antiochenischen Einfluß unterstand. Aber in vielen Stücken bewahrten sich die Künstler ihre Selbstständigkeit. Der jugendliche Christus, der in Ravenna sooft vorkommt, ist weder



Bild 11. Cathedra des Bischofs Maximian in Ravenna. (Phot. Alinari, Florenz.)

aramäisch noch syrisch. Die eigentümliche Darstellung der Verklärung in S. Apollinare in Classe hat im Orient kein Vorbild; am Triumphbogen von S. Michele in Affricisco (Christus zwischen Posaunenengeln thronend) hat die ravennatische Kunst die ersten Anfänge zum Weltgerichtsbild geschaffen; in der nicht mehr erhaltenen Kirche S. Maria Maggiore nimmt Maria zum ersten Mal die Mitte der Apside ein (Wulff a. a. O. S. 433).

2. Während des Bildersturmes fanden griechische Künstler Arbeit in Rom, das immer noch unter byzantinischer Herrschaft stand und mehrfach Griechen auf dem päpstlichen Stuhle sah. So entstand der reiche Freskenschmuck in S. Maria Antiqua am Forum. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts ließ der Abt Desiderius von Monte Cassino griechische Maler kommen, um die Kirche von S. Angelo in Formis mit Gemälden zu schmücken. Im



12. Jahrhundert entstanden die reichen Mosaikzyklen in S. Marco zu Venedig, jene im Dom zu Torcello und endlich jene im Dom zu Monreale und in der Cappella Palatina zu Palermo. In allen diesen Werken betätigt sich die byzantinische Formensprache, aber bezüglich ihres Inhaltes sind sie dem abendländischen Kunstkreis zuzusprechen.

In S. Maria Antiqua (vgl. W. de Grüneisen, *St<sup>e</sup> Marie Antique*, Rom 1911, und Wilpert II S. 653 ff.) nimmt den breitesten Raum und die bevorzugtesten Stellen im Mittel- und den Seitenschiffen eine große *Concordia veteris et novi Testamenti* ein. Das gleiche ist der Fall in S. Angelo in Formis. In S. Marco in Venedig sind die Jugendgeschichte Jesu, sein öffentliches Leben und die Passion in den Hauptkuppeln geschildert, während die alttestamentlichen Szenen in der Vorhalle erscheinen.

Auch im Dom zu Monreale und in der Cappella Palatina haben wir beide Testamente in Form der *Concordia* vor uns. Nun aber ist die *Concordia veteris et novi Testamenti*, wie schon dargelegt, als ikonographisches Prinzip der östlichen Kunst fremd. Darum können die hier zusammengestellten Denkmäler nicht in dem Sinne, wie das in den Kunsthandbüchern gewöhnlich geschieht, als byzantinisch angesprochen werden. Sehr lehrreich ist die Tatsache, daß die echt byzantinische Kunst, von der wir etwa gleichzeitig mit den sizilianischen Mosaiken den biblischen Zyklus in der Geburtskirche zu Bethlehem besitzen, auf alle alttestamentlichen Szenen verzichtete.

Dazu kommt ein anderes. In Torcello und S. Angelo in Formis werden die großen Zyklen durch ein monumentales Gerichtsbild abgeschlossen. Das Gerichtsbild aber in dieser Form ist, wie wir unten bei der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes zeigen werden, der mittelbyzantinischen Kunst fremd.

3. Wenn die abendländische Kunst in Zeiten, in denen sie sich erwiesenermaßen der technischen Hilfe östlicher Künstler bediente, hinsichtlich des Inhaltes und in der Anordnung der Bilderzyklen sich durchaus selbständig erweist, so dürfen wir auch annehmen, daß eine Reihe anderer Kunstwerke, die man aus stilkritischen Gründen und in rein subjektivem Empfinden als byzantinisch oder gar iranisch anspricht, ihr geistiges Eigentum sind.

Wulff (a. a. O. S. 322) betont mit Recht, daß sich im dekorativen Schmuck des tonnengewölbten Umganges im Mausoleum S. Costanza zu Rom hellenistische Tradition fortsetzt. Die unmittelbaren Vorbilder sind auch für die figürlichen Darstellungen in den römischen Katakomben gegeben. Strzygowski (Ursprung der christlichen Kirchenkunst S. 114 ff.) findet die Vorbilder dieses Tonnenschmuckes in armenisch-iranischen Bauten, in den Kanonesarkaden mesopotamischer Evangeliare des 6. Jahrhunderts. Die radial durch reich verzweigte Rankenstämme aufgeteilte Kuppel von S. Costanza erinnert ihn an die Nagahöhle von Sorčuq in Chinesisch-Turkestan, an Kuppelbauten in Mastara, Thalin usw. „Die Goten trugen das Motiv bis nach Spanien.“ Man braucht den Grundgedanken nur aus dem Phrasenschwall herauszulösen, um seine Unrichtigkeit zu erkennen. Die Goten brachten also wohl ebenfalls die armenisch-iranische Bauweise und den malerischen Schmuck nach Rom? Dahin kamen sie bekanntlich erst im Anfang des 5. Jahrhunderts und nur auf kurze Zeit. S. Costanza stammt aber aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts. So benützt auch in diesem wie in andern Fällen Strzygowski jüngere Denkmäler, um ältere daraus abzuleiten.

Ein anderes Denkmal, das hier kurz behandelt werden soll, ist der berühmte Apsidenschmuck von S. Cosma e Damiano in Rom, den Papst Felix IV. (526—530) erstellen ließ (vgl. Wilpert II S. 1070 ff. u. Taf. 102 ff.). Christus erscheint in großer Geste vom Himmel her, um die Heiligen Cosmas und Damian, die von Petrus und Paulus eingeführt werden, in Empfang zu nehmen (Bild 12). Wulff (a. a. O. S. 417) urteilt von ihm, er sei die Frucht justinianischer Kunstblüte. Das ist nicht gut



möglich, denn Justinian tritt die Herrschaft im Jahre 527 an, und die Kunstblüte, die er anregte, entwickelte sich erst im Verlaufe seiner langen Regierung.

Für Strzygowski (Ursprung der christlichen Kirchenkunst S. 152 ff.) ist es eine iranische Vorstellung, die dieses Mosaikbild des Papstes Felix anschaulich zum Ausdruck bringt. Das Entscheidende darin sei die iranische, die „religiöse“ Landschaft. Die Einführung der Stifter weise nach dem Osten. „Dargestellt ist das große Erscheinen Christi, von dem Ephräm der Syrer bei Schilderung des Weltgerichtes sagt: Sehet, der Tag des Herrn bricht plötzlich über der Schöpfung an, und die Gerechten ziehen ihm mit leuchtenden Lampen entgegen. . . . So ist das Mosaik zu verstehen. Diese Auffassung erinnert an die Anschauungsweise des Awesta und das schon der früheren Zeit der Mazdareligion angehörende Dogma von der Unsterblichkeit und der ewigen Vergeltung. Im 22. Jascht werden die Schicksale der Seele nach dem Tode geschildert. Dort findet sich auch die Stelle,



Bild 12. Apsidalmosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.  
(Nach Wilpert, Mosaiken.)

die unmittelbar den Schlüssel zur Landschaft von S. Cosma e Damiano wörtlich geradezu gibt: Bei Anbruch des vierten Tages, mit dem Aufflammen der Morgenröte, wenn die Pforten des Himmels sich öffnen, geht die Seele zum Gericht. Und beim Weltgericht selbst soll nach Jascht 19 der Welterlöser aus dem Wasser Kansu kommen, fernher aus dem Osten, der Urquelle und Wohnstätte des Lichtes. . . .“

In dieser Darstellung bewundert man die bei einem Kunsthistoriker ungewöhnliche genaue Kenntnis der orientalischen Literatur. Darin übertrifft Strzygowski entschieden den Syrer Ephräm und den Papst Felix, die von „Awesta“ und „Jaschta“ nichts wußten. Diese schöpften ihre Vorstellungen über die endzeitlichen Geschehnisse nur aus der Heiligen Schrift. Alles übrige erregt Verwunderung.

1. Falsch ist: die Behauptung, daß das Entscheidende an dem Apsismosaik die Landschaft sei, nämlich die iranische, „religiöse“ Landschaft. Diese ist nur die hier allerdings vollkommen gelungene Staffage für das Erscheinen Christi. Er ist der Mittelpunkt des Bildes, nicht die Landschaft. Für solche Darstellungen lagen dem Künstler in römischen Werken Vorbilder vor; ich erinnere an die Gesetzesübergabe in S. Costanza (vgl. Wilpert II Taf. 4 u. 5). Strzygowski muß (a. a. O. S. 159) selber zugeben, daß das Mosaik, so wie er es auffaßt, ein Anachronismus sei, weil im 6. Jahrhundert Semitismus und Hellenismus jenen Bund geschlossen hätten, der

dauernd zur Verdrängung des Iranismus führte. Aus der Tatsache, daß sich das Mosaik von S. Cosma e Damiano seiner Theorie nicht fügt, hätte er ihre Unrichtigkeit erkennen sollen.

2. Strzygowski behauptet, die Einführung der Stifter weise auf den Osten. Es werden aber nicht die Stifter, sondern Cosmas und Damian eingeführt.

3. Es ist nicht wahr, daß es sich um „das große Erscheinen“ Christi zum Weltgericht handelt. Christus erscheint, um Cosmas und Damian, die ihm von Petrus und Paulus zugeführt werden, in Empfang zu nehmen. Es soll überhaupt keine Gerichtsszene gegeben werden. Darum ist die Bezugnahme auf die Weltgerichtsvorstellungen in der Mazdareligion ganz und gar unangebracht.

4. Strzygowski behauptet, in der rätselhaften Anbringung des Jordans auf dem Bilde vererbe sich eine Erinnerung an die Vorstellung in der Religion der Mazdäer, der Weltenrichter steige aus den Wassern des Kansu. Aber auf unserem Bilde kommt Christus nicht aus dem Wasser, sondern aus dem Himmel. Das Symbol des Jordans zu Füßen der Apostel soll das Land der Verheißung und Erfüllung, das „Jordansland“, andeuten, in dem Christus sich bei seinem ersten Erscheinen den Aposteln geoffenbart hatte.

## § 16. Die Orienthypothese

Literatur: A. Baumstark, Der Kampf um die Orienthypothese in der Geschichte der christlichen Kunst: Historisch-politische Blätter CLII S. 737 ff. u. 843 ff. — P. Clemen, Orientalisches und Abendländisches: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden S. 670 ff. — v. Sybel, Das Werden christlicher Kunst: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIX S. 118 ff. — O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern: Ebd. XXXIV S. 281 ff. u. XXXV S. 193 ff.

1. Die Annahme, die noch vor einem Menschenalter in den Kreisen der Kunsthistoriker allgemein als selbstverständlich galt, daß nämlich Italien mit Rom als der Mutterboden für die ganze abendländisch-christliche Kunst anzusehen sei, hat sich in den letzten Jahrzehnten, in denen uns altchristliche Monumente aus Ägypten, Kleinasien, Syrien, Mesopotamien in großer Zahl bekannt wurden, als unhaltbar erwiesen. Es hat sich herausgestellt, daß die altchristliche Kunst Roms und des Abendlandes überhaupt immer wieder durch starke Zuströmungen aus dem Osten genährt wurden. Aber es ist zu beachten, daß diese erst erfolgten, als sich der Schwerpunkt der römischen Herrschaft nach Osten verschoben hatte und Byzanz der Sitz der Kaiser geworden war. Die Behauptung, daß Alexandrien und Antiochien mit den Kulturzentren Kleinasien, wo sich die ersten Christengemeinden gebildet hatten, die Wiege der christlichen Kunst seien, ist falsch. Hier hat sich zwar der Kirchenbau eigenartig und originell entwickelt, aber die figürliche Kunst monumentalen Stiles fand hier unter dem Einfluß der jüdenchristlichen Geistesverfassung in den ersten vier Jahrhunderten keinen Nährboden. Die Auffassung vom indigenen Charakter der abendländischen Kunst dieser Zeit bleibt zu Recht bestehen.

Die unmittelbaren Schüler De Rossis, so vor allem Wilpert (vgl. seinen Aufsatz in der Zeitschrift für kath. Theologie 1921, S. 337 ff.), halten auch heute noch an dem Gedanken fest, daß die christliche Kunst Roms ein vollständig indigenes Produkt sei und daß Rom als die Schöpferin der altchristlichen Kunst überhaupt zu gelten habe. Aber dieser Standpunkt ist seit den Untersuchungen von D. Ainalow (Die hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst, St. Petersburg 1900 [russisch]), ferner jenen von Ch. Diehl (Manuel d'art byzantin, Paris 1910), Dalton (Byzantine

Art and Archaeology, Oxford 1911) nicht mehr haltbar. Es war alsdann Dom H. Leclercq, der in seinem *Manuel d'archéologie chrétienne* (Paris 1907) und in einer Reihe von Artikeln in Cabrols Lexikon den Gedanken von der führenden Rolle des Ostens in der frühchristlichen Kunstentwicklung propagierte und ihm auch in jenen Kreisen Eingang verschaffte, die sich ungern von der Vorstellung trennten, daß Rom auch in künstlerischen Dingen stets der Primat zukomme. Ich teile diese Auffassung im allgemeinen unter den Vorbehalten, wie sie Clemen a. a. O. macht.

2. Bei der Aufstellung, daß die christliche Kunst des Abendlandes sich auf hellenistischer Grundlage von Antiochien und Alexandrien aus entfaltete, blieb die Kunstforschung nicht stehen, denn man hatte erkannt, daß in der hellenistischen Kunst viele orientalische Elemente enthalten waren. Das hat seinen Grund darin, daß die hellenistische Kultur in den drei Jahrhunderten vor Christus nach Osten vordrang und dort weite Gebiete des Orients beeinflusste. So sei im nichtgriechischen Orient eine Mischkunst entstanden, die in den Jahrhunderten nach Christi Geburt nach Westen zurückströmte und nicht nur der Kunst im byzantinischen Reich, sondern auch jener des Abendlandes seinen Stempel aufgedrückt habe. Der Ursprungs-ort dieser Bewegung sei Mesopotamien, Armenien und Iran jenseits des Tigris. Der eifrigste Vorkämpfer der Orienthypothese ist Josef Strzygowski, der seit etwa zwanzig Jahren seine Auffassung von dem Entstehen der christlichen Kunst in zahllosen Aufsätzen und Abhandlungen zu beweisen sucht.

Wir nennen hier nur die wichtigsten Schriften von Strzygowski: *Orient oder Rom?* (Leipzig 1901); *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig 1903); *Mschatta* (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXV S. 225 ff.); *Amida, Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr* par Max van Berchem: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande (Heidelberg 1910); *Altai-Iran und Völkerwanderung* (Leipzig 1917); *Die Baukunst der Armenier und Europa* (Wien 1918). In seinen acht Vorträgen, die er im Frühjahr 1919 an der Universität Upsala gehalten hat, faßt er alsdann alle seine Ergebnisse zusammen unter dem Titel: *Ursprung der christlichen Kirchenkunst; neue Tatsachen und Grundsätze der Kunstforschung* (Leipzig 1920). In ähnlicher Weise hatte der Gelehrte schon früher seine Hypothese in programmatischen Aufsätzen dargestellt, am deutlichsten vielleicht in den *Neuen Jahrbüchern für das klass. Altertum, Geschichte und deutsche Literatur VIII* (1905) S. 19 ff. Dazu ist das von ihm selbst angelegte Schriftenverzeichnis seiner sämtlichen Publikationen zu vergleichen, die alle der Verteidigung der Orienthypothese dienen (vgl. *Ursprung der christl. Kirchenkunst* S. 196). Clemen (a. a. O. S. 170) macht mit Recht auf die befremdende Tatsache aufmerksam, daß Strzygowski niemals die französischen Archäologen Longpérier, Verneille und Courajod erwähnt, die bereits im vorigen Jahrhundert die Lehre von den orientalisch-hellenistischen Quellen so energisch betonten.

3. Schon bei der Behandlung der östlichen und ravenatischen Bilderzyklen mußten wir zu einer Reihe von Behauptungen Strzygowskis, die er in seiner Orienthypothese vorbringt, Stellung nehmen. Es muß von ihr noch ausdrücklich die Rede sein, und wir müssen sie als Ganzes würdigen. Denn obwohl er in allen seinen größeren Werken sich fast nur mit den architektonischen Monumenten aus Kleinasien, Armenien, Mesopotamien beschäftigt und aus ihnen seine Beweise holt, geht sein letztes Absehen doch stets auf die „Bildkunst“, also auf jenen Zweig der Kunstwissenschaft, der uns hier beschäftigt. Auch diese ist nach ihm vollständig vom Geiste des Orients erfüllt.



Strzygowski geht von der Tatsache aus, daß sich in der nachchristlichen Zeit das Perserreich gegenüber Rom und dem griechischen Orient als mächtigen Kulturfaktor gebildet hatte. Hier, in Armenien, Mesopotamien und jenseits des Tigris in Iran, konnte sich das Christentum schon im 2. Jahrhundert mit Edessa und Nisibis als Mittelpunkt ungehindert entfalten, und die neu aufgefundene, von E. Sachau in deutscher Bearbeitung herausgegebene Chronik von Arbela (Abhandlungen der Kgl. Preuß. Akad. der Wissensch. 1915, phil.-hist. Klasse Nr. 6) gibt uns überraschende Aufschlüsse. Daraus ersehen wir, daß es bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. jenseits des Euphrat und Tigris eine blühende Kirchenbaukunst gab. Baumstark (Vorjustinianische kirchliche Bauten in Edessa: *Oriens christianus* IV [1904] S. 164 ff.) wies nach, daß Edessa schon in vorkonstantinischer Zeit mindestens eine öffentlich bekannte christliche Kirche besaß; und aus der Zeit von 313 bis 505 lassen sich hier 25 nichtklösterliche Kirchen und 7 Klöster nachweisen. Diese Bauten sind, wie es scheint, vollständig untergegangen, aber aus Nordmesopotamien, Armenien usw. legt uns Strzygowski in seinen genannten Werken eine reiche Sammlung von teilweise gut erhaltenen Bauwerken vor, die erkennen lassen, daß hier die kirchliche Architektur eine selbständige Entwicklung nahm und Kunstwerke zeitigte, die mit ihren gewölbten Räumen und Kuppelanlagen hoch über den schlichten holzgedeckten Basiliken des Westens stehen. Diese Bauten in der berühmten „hethitischen Ecke“ seien die Vorbilder für die Kirchenbauten im griechischen Orient in der justinianischen Zeit sowie für die Denkmalskirchen im Abendland geworden; und endlich sei auch die romanische Kirchenbaukunst des Abendlandes ein direkter Sprößling dieser orientalischen Bauweise.

Aber in der Beweisführung Strzygowskis stecken eine Reihe von Fehlern:

a) Die Datierung der Denkmäler, von denen er ausgeht, ist zumeist ganz unsicher. Das deutet auch Baumstark in seiner Besprechung von „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte“ (*Oriens christianus* IV [1904] S. 418) an, und Forscher wie E. Herzfeld und S. Guyer, die die Denkmäler an Ort und Stelle untersucht haben, bekämpfen die Datierungen Strzygowskis aufs heftigste. Herzfeld unterzieht in der Orientalischen Literaturzeitung 1911, Sp. 397 ff., das „Amidabuch“, soweit Strzygowski daran beteiligt ist, einer geradezu vernichtenden Kritik und weist nach, daß die weittragenden Hypothesen, die Strzygowski auf mangelhafte Skizzen und Photos hin aufstellt, ein Kartenhaus seien, das, auf Sand gebaut, beim leisesten Hauch zusammenstürzt. Ganze Nester von Irrtümern muß er sich nachweisen lassen. In noch schärferer Form lehnt Herzfeld in einer Besprechung des Buches „Die Baukunst der Armenier und Europa“ (Wien 1918) die Datierungen Strzygowskis und seine „Ergebnisse“ ab (Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1919). Die nämlichen Einwendungen macht Fr. Macler (*L'architecture arménienne et ses rapports avec l'art syrien*, Syria 1920, Fasc. 4). Guyer bringt im *Repert. für Kunstwissenschaft* XXXV S. 483 den Nachweis, daß nur sehr wenige Denkmäler in Mesopotamien dem 4. und 5. Jahrhundert angehören, und daß die Blütezeit hier erst um 600 einsetze; die mesopotamischen Denkmäler können also bei der Ausbildung der abendländisch-mittelalterlichen Kunst nicht die Rolle spielen, die ihnen Strzygowski zumißt. Noch energischer lehnt Guyer die Datierungen Strzygowskis, wie er sie in seinem „Amidabuch“ anwendet (*Repert. f. Kunstwissenschaft* XXXVIII S. 193 ff.), ab. Guyer kommt zu dem Gesamtergebnis, daß die „phantastischen Thesen“ Strzygowskis über die Bedeutung der mesopotamischen Kunst in der Entwicklungsgeschichte in sich selbst zusammenfallen. Strzygowski antwortet seinem Gegner in einem sehr erregten Artikel der gleichen Zeitschrift XLI S. 125 ff., ohne die verlorenen Positionen retten zu können; auch sein Assistent Glück muß ebenda S. 140 in die Bresche treten; aber ich kann nicht finden, daß die Einwendungen Guyers dadurch entkräftet werden. Baumstark verhehlt sich in seinem vorsichtig abwägenden Aufsatz der Historisch-politischen Blätter a. a. O. die Schwierigkeiten nicht, die von dieser Seite der Orienthypothese entstehen, und sucht sie auf einem Umwege zu stützen in dem Aufsatz „Ein Alterskriterium der nordmesopotamischen Kirchenbauten“ (*Oriens christianus* N. S.

Bd. V S. 111 ff.). Aber auch diese sehr gelehrten liturgiegeschichtlichen Erwägungen vermögen die Strzygowskische Frühdatierung nicht gegen die Spätdatierung von Herzfeld und Guyer zu verteidigen.

b) Strzygowski entwirft von der Kulturmission Mesopotamiens und des Irangebietes ein Bild, das den Tatsachen der Geschichte nicht entspricht. Freilich stammt von hier der Mithraskult und der damit verwandte Manichäismus, die im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. große Verbreitung gefunden haben. Aber von einem „Siegeslaufe“ beider religiöser Strömungen durch die römische Welt kann nicht gesprochen werden, zumal der Mithraskult vornehmlich nur in den Kreisen orientalischer Soldaten und Sklaven verbreitet war. Beide Richtungen wurden vom Christentum stets bekämpft und auch besiegt; es hat nichts von ihnen angenommen. Schon darum ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß die gesamte christliche Kunst der Kunst des Mazdaismus, der Strzygowski ebenfalls „einen Siegeszug durch das römische Reich“ (Ursprung der christl. Kirchenkunst S. 99 ff.) zuschreibt, unterlegen sei. Was ist „mazdaistische Kunst“? Niemand weiß es; und Strzygowski muß selber zugeben, daß der Mazdaismus seine religiöse Gedankenwelt niemals bildlich dargestellt habe; nicht einmal in seinen religiösen Gebäuden sei er greifbar. Wie trotzdem die christliche Kunst von mazdaistischen Gedankenkreisen durchzogen sei, ist schwer einzusehen. Daher stammen die Hvarenah-Landschaft und die Hvarenah-Sinnbilder (a. a. O. S. 101 ff.). Was es damit auf sich habe, sahen wir oben. Es gibt keinen mazdaistischen Kunstkreis, ebensowenig einen manichäischen. Was Strzygowski von mazdaistischen Vorstellungen in den Darstellungen der letzten Dinge und des Jüngsten Gerichts (a. a. O. S. 150) findet, sind ganz willkürliche Annahmen. Das Weltgerichtsbild, auch jenes im Campo Santo in Pisa, auf das Strzygowski ausdrücklich hinweist, ist eine rein abendländische Schöpfung und hat mit mazdaistischen Vorstellungen nur den allgemeinen Grundgedanken gemeinsam.

c) Vom 4. Jahrhundert ab tritt nach der Auffassung Strzygowskis die christliche Kunst Roms und des Abendlandes überhaupt unter den Einfluß des Orients, wie denn von diesem Zeitpunkt an das ganze Christentum des Okzidents von Kappadokien, Mesopotamien, Armenien aus „orientisiert“ wird (vgl. „Die Religion in Geschichte und Gegenwart“, hrsg. von F. M. Schiele, I S. 381 ff.). Die Verbindung zwischen dem Orient und Okzident werde vornehmlich durch Kassiodor, der im Jahre 540 sich von seinem Staatsamt zurückzog und in Vivarium eine Klosterschule nach dem Vorbilde jener in Nisibis gründete, gebildet. Auf diesen Gedanken kommt Strzygowski immer wieder zurück, so in seinem eben erwähnten Aufsatz S. 385 und in drei Vorträgen zu Upsala (Ursprung der christl. Kirchenkunst S. 72 138 176). Etwas ausführlicher begründet er ihn in dem Aufsatz „Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst“ (Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik IV S. 19 ff.). „Nicht nur die Anregung zur Gründung dieser Lehranstalt, auch einen guten Teil seiner Methode verdankt er Nisibis. Die Institutionen des Kassiodor über das Studium der heiligen und weltlichen Wissenschaften, das wichtigste Schulbuch für das theologische Studium des Mittelalters, tragen ganz das Gepräge des Junilius, der die Schriften des Persers Paulus übertrug und so den Geist der Schule von Nisibis dauernd ins Abendland verpflanzte.“ Diese Schule von Nisibis „schuf jedenfalls auch jenen Bilderkreis, den wir aus unzähligen Kuppelkirchen kennen; er gelangte als Ganzes mit dem Kuppelbau zu allgemeiner Geltung, und die einzelnen Bildtypen . . . gewannen Weltbedeutung“ (Ursprung usw. S. 144). Diese Bildtypen werden nach Strzygowski ins Abendland verpflanzt, denn S. 176 ebenda sagt er ausdrücklich: „Im Abendlande gedeihen die durch Kassiodor von Nisibis aus übertragenen Gedankenkreise zu jener planmäßigen Ausgestaltung, die deutlich den belehrenden Grundzug erkennen läßt. . . .“

Wie verhält es sich nun mit Kassiodor? Schon im Jahre 536 schrieb er von Ravenna aus an Papst Agapet und forderte ihn auf, in Rom eine Theologenschule nach Art jener, wie sie einst in Alexandrien bestand, und jener, die heute noch in Nisibis blühe, zu errichten. Der Plan kam damals nicht zur Ausführung. Aber Kas-

Kassiodor selber errichtete eine solche Schule in seinem Kloster Vivarium und schrieb dafür als Unterrichtsbuch die „*Institutiones divinarum et saecularium litterarum*“. Mit den „*Instituta regularia divinae legis*“ des Junilius Africanus, die auf einer Übersetzung einer Schrift des „Persers Paulus“ aus Nisibis beruhen, hat das Buch von Kassiodor, das eine Methodologie des biblischen Studiums gibt, während jenes eine biblische Theologie enthält, nichts zu tun. Kassiodor wußte von der Theologenschule in Nisibis nur den Namen, denn unter den theologischen Schriftstellern, die er zum Studium empfiehlt, kommt kein Syrer vor. Wir besitzen noch den Katalog der Bibliothek, die er in Vivarium angelegt hatte; auch darin finden sich die Werke der syrischen Theologen nicht (vgl. A. Franz, *M. Aurelius Cassiodorius Senator*, Breslau 1872, S. 80 ff.). Ich fürchte, daß L. Traube, der Strzygowski auf dieses Beweismittel seiner Orienthypothese aufmerksam gemacht, ihm damit einen schlechten Dienst erwiesen hat. Aber auch selbst für den Fall, daß Kassiodor wirklich die syrische Theologie nach dem Abendlande verpflanzt hätte, würde daraus sich für die These Strzygowskis nichts ergeben; das wäre nur möglich, wenn Kassiodor zweihundert Jahre früher gelebt hätte; denn die Kunst, die er durch die Zufuhr orientalischer Ideen neu belebt haben soll, ist ja in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, der seine Wirksamkeit angehört, am Absterben.

Baumstark sollte die eindringliche Mahnung, die er O. Wulff gelegentlich der Besprechung „Die altchristl. Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends“ (*Oriens christianus*, N. S. Bd. V [1915] S. 162 ff.) gibt, auch Strzygowski gegenüber erheben: „Wir sollten mit Rücksicht auf den Widerstand, dem unser Kampf für die richtige kunstgeschichtliche Bewertung des christlichen Orients doch noch immer begegnet, uns peinlich vor derartigen Quidproquos hüten, die unsern ‚römischen‘ Gegnern nur zu billige Angriffspunkte geben, wenn es ihnen zweckdienlich erscheint, unsere Arbeitsweise als oberflächlich zu diskreditieren.“ Aber es sind nicht bloße Schönheitsfehler, die wir bei Strzygowski zu beanstanden hatten, sondern fundamentale Irrtümer, aus denen seine Orienthypothese herauswächst. Sein Grundirrtum besteht darin, daß er vom „Lande Zarathustras“ ein phantastisches Kulturbild konstruiert, sich davon geradezu berauscht und es in der Sprache Nietzsches feiert. Die Monumente, auf die er sich stützt, hat er falsch datiert, und literarische Beweise vermag er nicht beizubringen. Der Aufsatz Baumstarks „Ostsyrisches Christentum und ostsyrischer Hellenismus“ (*R. Q.* XXII [1908] S. 17 ff.) hätte ihm noch rechtzeitig sagen können, daß sein geflügeltes Wort von der Umarmung des Hellenismus durch den Orientalismus geradezu im umgekehrten Sinne zu gelten habe.

4. Die vollen Konsequenzen aus der Orienthypothese zieht E. Mâle neuerdings in seinem Buche „*L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*“ (Paris 1922). Der gesamte Motivenschatz, der uns mit der im 12. Jahrhundert neu aufblühenden Kunsttätigkeit in Frankreich und überhaupt im ganzen Abendland begegnet, ist nach ihm orientalischen Ursprungs. Den Beweis glaubt er aus einer eingehenden Vergleichung der romanischen Plastik des südwestlichen Frankreichs und Burgunds mit den Miniaturen in Handschriften hellenistischer und syrischer Herkunft zu erbringen.

Mâle läßt sich hier die nämlichen Übertreibungen zu Schulden kommen wie in seinem Buch über die französische Kunst im 13. Jahrhundert, wo er die Künstler ihre Ideen direkt aus Honorius von Augustodunum und Vinzenz von Beauvais schöpfen läßt. Er hätte sich doch fragen sollen, wie es möglich sei, daß die Lehrer dieser großen Meister des 13. Jahrhunderts, die nach ihm alles darzustellen wußten, was sie in der Literatur fanden, sich so mechanisch an fremde Vorlagen hielten, zumal bei Darstellung von religiösen Tatsachen, die allen Christen gemeinsam waren. Im Tympanon zu Charlieu, in einem solchen zu Anzy-le-Duc und auf einem Fresko in Lavandien thront Christus zwischen den vier apokalyptischen Tieren; darunter in einem Querstreifen steht Maria mit den Aposteln. Nach Mâle liegt hier eine offen-



sichtliche Entlehnung aus dem Osten vor, denn die ganz gleiche Bildanordnung sehen wir auf dem neuerdings aufgedeckten Fresko des 5. Jahrhunderts in der ägyptischen Nekropole Baouit. Wie kam aber das Motiv, das bis in unsere Tage unter der Erde verborgen war und in Handschriften nicht überliefert ist, ins Abendland? Nach Mâle haben „vielleicht“ kluniazensische Mönche die Vorlage aus dem Orient gebracht. Aber sollte es denn nicht möglich sein, daß man im Abendlande, wo man ebenso gut als im Osten Christus, Maria und die Apostel als die wichtigsten Persönlichkeiten der neutestamentlichen Offenbarung verehrte, selbständig auf diese Gruppierung gekommen wäre? Für die berühmte Skulptur des apokalyptischen Christus im Tympanon von Moissac glaubt Mâle sicher die Vorlage in einer Miniatur der Apokalypse von St-Sever (Bild 1 u. 2 bei Mâle) gefunden zu haben. Aber ich leugne ganz entschieden die Abhängigkeit der kraft- und hoheitsvollen Skulptur von dem diffusen und verschwommenen Bild im Apokalypsenkommentar. Der thronende Christus war zur Zeit der Entstehung der Skulptur in Moissac schon siebenhundert Jahre lang ein Gemeingut der christlichen Kunst; daß er im frühen Mittelalter apokalyptische Färbung annahm, kommt daher, daß man sich in dieser Zeit mit der Geheimen Offenbarung mit Vorliebe beschäftigte.

Mâle geht alsdann fast den ganzen Bilderkreis des 12. Jahrhunderts im einzelnen durch und weiß in allen Fällen uns zu sagen, ob die abendländischen Künstler einer hellenistischen oder syrischen Vorlage gefolgt sind: „Toutes les scènes . . . prouvent que la France, comme tous les peuples chrétiens, a reçu son iconographie de l'Orient“ (S. 106). Aber wie unsicher seine Beweisführung ist, möge aus Folgendem ersehen werden. Nach ihm haben auch die Reichenauer Künstler, von denen wir aus dem 10. und 11. Jahrhundert so viele illustrierte Handschriften besitzen, aus östlichen Vorlagen geschöpft. „Ce sont des copies d'originaux très anciens, mais où déjà l'art syrien se mêlait à l'art hellénistique“ (S. 76). Ich kann aber nun mit Bestimmtheit versichern, daß man in Reichenau illustrierte Handschriften syrischer oder hellenistischer Herkunft nie besaß, wie man aus dem fast unversehrt erhaltenen Handschriftenbestand und aus den alten Katalogen, die Reginbert und seine Nachfolger im Bibliotheksdienst des Klosters vom Jahre 780 an anlegten, erkennen kann. In Reichenau hat man zudem in den annalistischen Aufzeichnungen alle Zugänge und Neuerwerbungen von Handschriften stets verzeichnet. Aber nie begegnet man darin einem Manuskript orientalischer Herkunft, das den Zeichnern des 10. Jahrhunderts als Vorlage hätte dienen können (vgl. A. Holder, Die Reichenauer Handschriften, Leipzig 1906 bis 1917). Die Miniaturen, wie wir sie im Codex Egberti und in den übrigen Prachthandschriften in Aachen, Bamberg, München usw. vor uns haben, sind selbständige Leistungen der Reichenauer Malerschule des 10. und 11. Jahrhunderts. Daß die im Bodenseekloster tätigen Künstlermönche nicht notwendig hatten, bei der Darstellung der in den biblischen Büchern so anschaulich geschilderten Heilstatsachen ängstlich nach fremden Vorlagen zu schielen, ersieht man aus den Kompositionen der großen Widmungsblätter, auf denen sie ganz originelle, den jeweiligen Geschenkzwecken der kaiserlichen Auftraggeber angepaßte Ideen verkörperten (vgl. Beissel, Die Bilder der Handschrift Kaiser Ottos in Aachen Taf. III, und Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München Heft 1 S. 47 und Heft 5 S. 17). Wenn man in Reichenau, dessen Kultur in westfränkischen Klöstern wurzelt, die religiösen Tatsachen so selbständig darzustellen wußte, ist es ganz unverständlich, daß die Kunst Frankreichs im 12. Jahrhundert ganz und gar von orientalischen Vorlagen abhängig gewesen sein sollte. Gewiß entnahm die abendländische Kunst im frühen Mittelalter eine Reihe von Motiven dem Osten; aber das geschah bei weitem nicht in dem Umfang, wie Mâle uns glauben machen will. Seine Aufstellungen werden darum auch von französischen Kunsthistorikern (vgl. Brutail, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes LXXXV S. 148 ff.; Bréhier, Revue d'Auvergne 1923 S. 49 ff.) und M. Andrieu (Revue des sciences religieuses IV [1924] S. 349 ff.) energisch abgelehnt.

## § 17. Die Bilderzyklen der karolingischen Kunst

Literatur: P. Clemen, Karolingisches und Orientalisches: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden S. 676 ff. — Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. Br. 1884. — Ders., Die Wandgemälde der St. Silvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. München 1902. — Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. u. 10. Jahrhundert. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924. — Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen. Berlin 1894. — Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892.

1. Der Bilderstreit, den Karl d. Gr. gegen Rom und die östliche Kirche führte, spielte sich nur in der Theorie ab; tatsächlich hat man die karolingischen Kirchen auch in der Zeit dieses Kampfes mit Gemälden geschmückt, wie sich aus den Schriftquellen bei Schlosser ergibt. Jedenfalls zeigten die Apsiden regelmäßig die *Majestas Domini*, wenn auch größere zyklische Darstellungen aus der früheren karolingischen Zeit nicht nachzuweisen sind. Aus dem 9. Jahrhundert haben wir jedoch zuverlässige Kunde von solchen.

Die *Libri Carolini* liegen jetzt in der Neuausgabe von Bastgen vor; Mon. Germ. Leg. III, Concil. II, Supplementum, Hannover 1924.

Vielleicht noch der Zeit Karls d. Gr. gehörte der große Bilderzyklus in der Palastkapelle zu Ingelheim an, den uns Ermoldus Nigellus in seinem Lobgedicht auf Ludwig den Frommen beschreibt (vgl. Schlosser, Schriftquellen Nr. 925; ders., Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des Mittelalters S. 24; Wiener Sitzungsberichte der philos.-histor. Klasse CXXIII; Leitschuh S. 60).

An der linken Wand war das Alte Testament dargestellt: Die ersten Menschen im Paradies, Sündenfall, Gericht Gottes, Adam als Ackersmann, Brudermord, Sündflut, Abraham, Joseph in Ägypten, Auszug aus Ägypten, Moses auf dem Berge Sinai, die Wunder in der Wüste, die Reihe der Propheten und Könige, die Taten Davids, Salomons Tempelbau, die bedeutendsten Führer und Vornehmen des israelitischen Volkes.

Die rechte Wand war dem Neuen Testament gewidmet: Verkündigung Mariä, Geburt Christi, Anbetung der Hirten, die Weisen aus dem Morgenland, der Kindermord, die Flucht nach Ägypten, Jesus im Hause seiner Eltern, Taufe, Versuchung, Krankenheilung, Totenerweckung, Teufelaustreibung, Verrat des Judas, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt.

2. Kommt in dem Zyklus von Ingelheim das alte Bildungsgesetz der *Concordia veteris et novi Testamenti* klar zum Ausdruck, so lassen andere, von denen wir aus Schriftquellen Nachricht haben, es vermissen.

Sedulius Scotus beschreibt uns eine wahrscheinlich unter Bischof Hartgar von Lüttich (841—855) hergestellte Gemäldeserie mit folgendem Inhalt (vgl. L. Traube, Mon. Germ. Poetae lat. III 1 Nr. 48, und Schlosser, Beiträge S. 101 ff.): 1. Der Engel vor Zacharias. 2. Verkündigung. 3. Heimsuchung. 4. Geburt Christi. 5. Verkündigung an die Hirten. 6. Anbetung der Magier. 7. Heimkehr der Magier. 8. Darstellung im Tempel. 9. Flucht nach Ägypten. 10. Kindermord. 11. Johannes als Prediger in der Wüste. 12. Taufe im Jordan. 13. Hochzeit zu Kana. 14. Wunderbarer Fischzug.

Vielberühmt und oft behandelt ist der Gemäldezyklus, den uns die *Carmina Sangallensia* beschreiben (vgl. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst Nr. 931). Die Bilder verteilen sich in folgender Weise:

1. Im Ostchor: 1. Der Engel bei Zacharias. 2. Verkündigung. 3. Heimsuchung. 4. Johannes Namensgebung. 5. Anbetung der Hirten. 6. Anbetung der Magier. 7. Darstellung im Tempel. 8. Flucht nach Ägypten. 9. Kindermord. 10. Jesus lehrt im Tempel.

II. Im Mittelschiff, rechte Seite: 1. Taufe Christi. 2. Versuchung. 3. Predigt des Johannes. 4. Christus beruft Philippus und Nathanael. 5. Hochzeit zu Kana. 6. Wunderbarer Fischzug. 7. Krankenheilungen. 8. Teufelaustreibung in Gerasa. 9. Heilung des Gichtbrüchigen. 10. Erweckung der Tochter des Jairus und Heilung der Blutflüssigen. 11. Heilung der verdorrten Hand; Blutrat der Pharisäer. 12. Erweckung des Jünglings von Naim. 13. Enthauptung des Johannes. 14. Speisung der Fünftausend. 15. Christus im Seesturm. 16. Heilung des Wassersüchtigen. 17. Die zehn Aussätzigen. 18. Christus segnet die Kinder. 19. Die Ehebrecherin. 20. Heilung des Blindgeborenen.

III. Mittelschiff, linke Seite: 1. Die Juden wollen Christus steinigen. 2. Erweckung des Lazarus. 3. Magdalena salbt Jesus. 4. Einzug in Jerusalem. 5. Jesus weint über Jerusalem. 6. Reinigung des Tempels. 7. Verfluchung des Feigenbaumes. 8. Gleichnis vom Weinberg. 9. Aussendung der Jünger. 10. Judas empfängt das Blutgeld.

IV. Im Westchor: Das Jüngste Gericht.

Mag dieser hier beschriebene Gemäldezyklus für die von Abt Gozbert um 830 erbaute Basilika von St. Gallen, wie Schlosser a. a. O. glaubt, oder für die von Abt Hatto I. um 816 erbaute Klosterkirche von Reichenau, wie ich annehme (Die Kunst des Klosters Reichenau S. 9), bestimmt gewesen sein, ist in diesem Zusammenhang gleichgültig. Wichtig ist die Tatsache, daß das Alte Testament darin gar nicht vertreten ist.

3. Man wäre versucht, die von Sedulius Scotus und dem unbekannten Verfasser der *Carmina Sangallensia* beschriebenen Gemäldezyklen als unvollständig und unzuverlässig abzulehnen, wenn nicht in unserer Zeit vier im Original erhaltene Bilderzyklen bekannt geworden wären, die einen verwandten Charakter zeigen. Drei davon stammen aus der Reichenauer Schule.

Das Kloster Reichenau besaß im 9. Jahrhundert eine Schule für Monumentalmalerei. Ihrer bediente sich der hochverdiente Abt Grimald (841—872) von St. Gallen bei der künstlerischen Ausschmückung seines Klosters, wie sich aus folgenden Versen (Schlosser, Schriftquellen Nr. 448) ergibt:

Splendida marmoreis ornata est aula columnis,  
Quam Grimaldus ovans firmo fundamine struxit.  
Ornavit, coluit Hludewici principis almi  
Temporibus multos laetus feliciter annos.  
Aula palatinis perfecta est ista magistris:  
Insula pictores transmiserat Augia clara.

Sollten diese Reichenauer Maler ihre Kunst nicht auch in den Dienst ihres eigenen Klosters gestellt haben? Im Jahre 1884 konnte Kraus die neu entdeckten Wandgemälde aus der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell publizieren. An den Oberwänden des Mittelschiffes sieht man in leidlich guter Erhaltung je vier Wunder Christi dargestellt. An der Südseite: die Heilung des Aussätzigen; die Erweckung des Jünglings von Naim; die Auferweckung der Tochter des Jairus mit der Heilung der Blutflüssigen; die Erweckung des Lazarus. An der Nordseite: die Heilung des Blindgeborenen; die Stillung des Seesturmes; die Heilung des Wassersüchtigen; die Teufelaustreibung bei Gerasa. Darüber zwischen den Fenstern Propheten mit Spruchbändern und an der Außenseite der Westapside das Jüngste Gericht. Kraus hat diesen Zyklus ohne zwingenden Grund in das Ende des 10. Jahrhunderts verlegt; er ist aber, wie ich aus der Geschichte der St. Georgskirche (Die Kunst des Klosters Reichenau S. 6 ff.) glaube festgestellt zu haben, unter Abt Hatto III. um 890 entstanden, also noch karolingisch.

Im Jahre 1906 habe ich einen zweiten Zyklus aus der Reichenauer Malerschule veröffentlicht, den der Silvesterkirche zu Goldbach bei Überlingen, der mit jenem in der St. Georgskirche stilistisch und ikonographisch so nahe verwandt ist, daß die



Gleichzeitigkeit ohne weiteres einleuchtet. An der Südseite befindet sich: die Heilung des Aussätzigen; die Erweckung des Jünglings von Naim; Christus bei den Pharisäern; die vierte Darstellung ist zu Grunde gegangen. An der Nordseite: die Heilung eines Besessenen; die Stillung des Seesturmes; die beiden andern Szenen sind nicht mehr zu erkennen. Am Chorbogen: die beiden Donatoren Winidhere und Hilteburg von ihren Patronen eingeführt (vgl. Die Kunst des Klosters Reichenau S. 36 ff.).

Der Zyklus von St. Georg auf der Reichenau, der sich in seinem ganzen Umfang erhalten hat, gehört, theologisch betrachtet, zu den besten Leistungen aller Zeiten. Seine Wirkung ist deswegen so groß, weil der Künstler sich auf wenige Szenen beschränkt, die trostreichsten Tatsachen des Evangeliums auswählt und das Ganze in monumentalen Formen zur Darstellung bringt.

Neuerdings hat man einen weiteren karolingischen Gemäldezyklus in der Klosterkirche zu Münster in Graubünden entdeckt (vgl. Mitt. der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler N. F. Bd. V u. VI). Er setzt sich aus folgenden Teilen zusammen:

1. An der Chorwand: die *Maestas Domini*.
2. An der Westwand: vier Szenen aus dem Leben Davids (wenig erkennbar).
3. An der Südwand: acht Felder mit dem gleichen Thema (schlecht erhalten).
4. An der Nordwand: a) Das Weib Thekoa bittet auf Geheiß des Joab für Salomon; b) Salomon wird durch Joab eingeführt; c) Salomon schmeichelt sich beim Volke ein; d) Salomon läßt sich zum König ausrufen; e) Davids Flucht; f) Auszug des Heeres; g) Absaloms Tod; h) David vernimmt den Tod seines Sohnes.

Wichtig ist, daß wir ebenfalls auf Grund eines neueren Fundes die Entwicklung der Reichenauer Kunst etwa für das Jahr 1000 verfolgen können. In der Kirche zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb (vgl. P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden, Darmstadt 1896) ist an der Altarwand das Jüngste Gericht und an den Seitenwänden die Parabel vom armen Lazarus und reichen Prasser, ferner jene vom Überfall des Juden auf dem Wege nach Jericho und vom Beistand des barmherzigen Samaritans abgebildet.

4. Aus Vorstehendem ergibt sich, daß die biblischen Zyklen in der Karolingerzeit eine interessante Entwicklung durchmachen. Die alte *Concordia veteris et novi Testamenti* ist zwar nicht ganz vergessen (Ingelheim), aber mit Vorliebe stellt man einseitig nur die neutestamentlichen Heilstatsachen dar. Ganz auffallend ist die starke Betonung des öffentlichen Lebens und der Wunder Jesu, die in der abendländischen Kunst vorher und nachher so stark vernachlässigt werden. Dadurch nähert sich die karolingische Kunst in ikonographischer Hinsicht jener des Ostens und Ravennas.

Das Kloster Reichenau besaß nicht nur im 9. Jahrhundert, wie wir gesehen haben, eine Malerschule, sondern es war auch im 10. fast der wichtigste Kultursitz der ganzen Welt und eine hochberühmte Pilegestätte der christlichen Kunst, denn alle illustrierten Bibelhandschriften aus der ottonischen Zeit mit ihrem eigenartigen Bildermaterial gehen aus ihm hervor (vgl. Sauerland u. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale, Trier 1901, und Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau S. 16 ff.). Auch auf dem Gebiete der Miniaturmalerei sind die Reichenauer Künstler fast ganz auf das Neue Testament gerichtet; sie sind die Schöpfer der Parabeldarstellungen und wahrscheinlich die Erfinder des Gerichtstypus, wie er sich in der abendländischen Kunst ent-

faltete (Künstle a. a. O. S. 30 ff.). Merkwürdig ist, daß sie ihre Gebilde so selten in ein symbolisches Gewand kleiden, und das in der Zeit des Rhaban, des Amalarius, des Pseudo-Melito, also der Lehrer der literarischen Symbolik des beginnenden Mittelalters. Noch auffallender ist, daß die sog. *Glossa ordinaria* des Reichenauer Abtes Walahfrid Strabo (gest. 849), die in ihren Anfängen in einer Zeit entstand, als es auf der Insel schon eine Malerschule gab, ohne Einfluß auf die Reichenauer Zyklen blieb, während sie die Quelle für die typologischen Bilderkreise des hohen Mittelalters wurde. Wenn dagegen im nahen Petershausen bei Konstanz Bischof Gebhard I. am Ende des 10. Jahrhunderts die Klosterkirche nach dem Prinzip der *Concordia* schmückte, so ist das begreiflich, weil Konstanz sich stets gegen den Einfluß Reichenaus abwehrend verhielt.

## FÜNFTES KAPITEL

### DER SYMBOLISCHE CHARAKTER DER KUNST DES HOHEN MITTELALTERS

Literatur: M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* S. 41—147. — Mâle II, Einleitung. — W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926. — P. Perdrizet, *L'art symbolique du moyen-âge*. Leipzig 1907. — Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* S. 282 ff.

#### § 18. Allgemeine Merkmale

1. Während die lückenhafte Erhaltung der Denkmäler christlicher Kunst in der vorhergehenden Periode ihre Charakterisierung in allgemein ikonographischer Hinsicht erschwerte, ermöglicht es die überraschende Fülle von Monumenten des hohen Mittelalters, von der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts mit aller Bestimmtheit zu sagen, daß sie eine monumentale Theologie ist. Wenn literarische Zeugnisse es uns nicht ausdrücklich überlieferten, daß die Kunst des Mittelalters den Gläubigen die Grundwahrheiten der christlichen Religion vor Augen führen wollen, so müßten uns die skizzen- und hieroglyphenhaft hingestellten Komponenten der Bilderzyklen, die mit Ausnahme der statuarischen Plastik des ausgehenden 12. und 13. Jahrhunderts sicherlich nicht durch ihre ästhetische Form gefallen konnten und wollten, davon überzeugen, daß sie Buchstaben einer Art Heiliger Schrift sind, die von den Zeitgenossen verstanden wurde. Die überraschende Übereinstimmung alsdann, die wir in allen Kulturländern des Abendlandes sowohl bei den einzelnen Gebilden wie auch in ihrer Gruppierung zu größeren Zyklen wahrnehmen, macht es offenkundig, daß die christliche Kunst des Mittelalters unter dem Einfluß jenes Kulturfaktors steht, der allein keine Landesgrenzen kannte: der Lehre und des Kultus der katholischen Kirche. Was die Kirche den Gläubigen in den beiden Hauptzentren des Kirchenjahres, im Weihnachts- und Osterfestkreis, vor Augen führte, das wollen in ihren Hauptzügen auch die Bilderkreise des hohen Mittelalters verkörpern. Diese didaktische Tendenz, die ganz offensichtlich auf die christologischen Wahrheiten gerichtet ist, bestimmt die symbolische Form der Bilderzyklen.

2. Hinsichtlich der Symbolik baut die Kunst des hohen Mittelalters auf dem Fundament weiter, das die vorige Periode gelegt hat, d. h. sie ordnet die Bilderzyklen nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti*. Neu erscheinen die typologischen Bilderkreise, die jetzt auftreten; allein in ihrer Grundidee ist die Typologie von der *Concordia* nicht verschieden, und ihre Wurzeln liegen, wie wir gesehen haben, bereits in den Anfängen der christlichen Kunst. Auch die Tiersymbolik, die jetzt so auffallend zu Tage tritt, kann nicht als Erfindung des hohen Mittelalters gelten. Ihre reiche Ausgestaltung erfolgt unter dem Einfluß der germanischen Kultur, die für Tierornamentik und Tiersymbolik einen reichen Formenschatz mitbrachte. Doch spielt die Tiersymbolik in der mittelalterlichen Kunst bei weitem nicht die Rolle, die ihr einige Spezialforscher zuwiesen; sie ist stets nur Beiwerk und steht überdies in ihren ältesten und wichtigsten Erscheinungsformen im Dienste der *Concordia* und der Typologie. Sie sind die beiden leitenden Prinzipien der mittelalterlichen Symbolik.

3. Verwirrend und vielgestaltig wird die mittelalterliche Kunstsymbolik nur, wenn man sie im Lichte der literarischen Symbolik der Zeit betrachtet und diese ohne weiteres auf jene überträgt. Die Symbolik ist ein Wesensmerkmal der mittelalterlichen Weltanschauung überhaupt; unter ihrem Einfluß stehen die Scholastiker, die Mystiker, die Liturgiker, die Vertreter des profanen Wissens, die Dichter, die Künstler. Bei allen ist sie exegetische Ausdeutung biblischer Tatsachen und Aussprüche zu dem Zweck, göttliche und menschliche Wahrheiten zu beleuchten und für Verstand und Gemüt fruchtbar zu machen; aber bei einem jeden nimmt sie doch wieder je nach der Natur seines Schaffens eigene Formen an. Insbesondere ist der literarische Symbolismus stets weitergehender, exzessiver als der monumentale. Dieser Umstand und die Tatsache, daß in den früheren Perioden die literarische Symbolik, wie sie im „*Physiologus*“ vorliegt, die künstlerische gar nicht beeinflußt hat, hätte vor der Konfundierung beider warnen sollen. Neuerdings ist in diesen Fehler wiederum Mâle in seinem in vielen Stücken sehr verdienstlichen Buche über die kirchliche Kunst Frankreichs im 13. Jahrhundert verfallen, indem er von dem „*Speculum maius*“ des Vinzenz von Beauvais (gest. 1246) ausgehend die gesamte Kunst unter das „*Speculum naturale, doctrinale, morale und historiale*“ subsumiert. Er bekennt zwar, nicht beweisen zu können, daß die geniale Komposition des großartigen Portalschmuckes mittelalterlicher Kathedralen, worin sich die Kunst des 13. Jahrhunderts hauptsächlich betätigt, unmittelbar durch das Buch des Vinzenz inspiriert worden sei, aber die Lektüre seines Buches erweckt doch den Eindruck, daß er von dieser Vorstellung ausgehe. Bei dieser Methode erlangen Dinge, die in der mittelalterlichen Kunst stets nur Nebenwerk waren, wie die Bilder der Tugenden und Laster, das Trivium, Quadrivium usw., eine unverdient starke Betonung. Sauer hat in seinem schönen Buche über die Symbolik des Kirchengebäudes auf Grund der Schriften des Honorius von Augustodunum, des Sicardus und Durandus am Schlusse auch das Verhältnis der literarischen zur Kunstsymbolik behandelt und kommt zu folgendem, zweifellos richtigem Resultat (S. 383): „Die Ideen eines Hono-



rius, Sicardus, Durandus sind uns in zahlreichen andern, gänzlich von einander unabhängigen Literaturwerken, in Predigten, Hymnen und Werken profanen Inhalts begegnet. Sie sind uns aber auch in der bildenden Kunst entgegengetreten. . . . Wir haben die vielfach auch in neuester Zeit noch vertretene Ansicht ablehnen müssen, als ob die von uns behandelten Schriftwerke direkt Vorlagen der Künstler gewesen seien; bezeichnet man sie als Quellenschriften der symbolischen Literatur, dann dürfte ihr wirklicher Charakter getroffen sein. Gegen deren Charakterisierung als Programmschriften für den Künstler spricht in erster Linie die allgemeine Verbreitung der symbolischen Ideen.“ Literarische Symbolik und Kunstsymbolik sind zwei selbständige Sprößlinge der symbolischen Vorstellungswelt des Mittelalters. Gewiß kann erstere vortreffliche Anhaltspunkte für die Erklärung letzterer geben. So hat Mâle II S. 38 ff. und S. 148 ff. ein Glasgemälde aus Lyon und Portalskulpturen aus Laon aus den Predigten des Honorius vollständig erklärt; wenn er aber nun weiter geht und behauptet, die Künstler hätten ihre Inspirationen aus Honorius geschöpft, so hat er unrecht.

## § 19. Die Heilige Schrift in der Kunst des hohen Mittelalters

Literatur: Mâle II S. 133 ff.

1. Wie in der Anwendung der allgemeinen symbolischen Grundregeln, so tritt das Mittelalter auch in der Auffassung der Heiligen Schrift in die Fußtapfen der vorausgehenden Periode. Auch jetzt ist das Alte Testament das große Symbol des Neuen; und darin liegt der Nährboden der symbolischen Gestaltung der Kunst im hohen Mittelalter. Das Aufkommen der Typologie nötigt, noch eifriger als früher, nach Typen und vorbildlichen Tatsachen im Alten Testament, wie sie die frühchristliche Exegese geschaffen hatte, zu suchen. Bequem findet man diese in der „Glossa ordinaria“ des Walafrid Strabo, die im 12. Jahrhundert das beliebteste exegetische Handbuch geworden war, zusammengestellt.

Wie das hohe Mittelalter die Heilige Schrift auffaßte, ergibt sich am deutlichsten aus drei Glasgemälden, die Abt Suger von St-Denis um die Mitte des 12. Jahrhunderts in seiner Kirche anbringen ließ (vgl. Mâle I S. 224 ff., und Schlosser, Quellenbuch S. 280).

Im ersten Medaillon (Bild 13) trägt Christus auf der Brust eine Art Aureole aus sieben Tauben bestehend. Mit der rechten Hand krönt er die Ecclesia, mit der linken zieht er den Schleier weg, der das Antlitz der Synagoge bedeckt. Die beigefügte Inschrift erklärt das Bild:

*Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat.*

Im zweiten Medaillon (Bild 14) sieht man die Bundeslade auf vier Räder gestellt; in ihr liegen die Gesetzestafeln und der Stab Aarons. Aus der Lade heraus ragt ein Kreuz mit dem Kruzifixus, von Gott Vater gehalten. In den Ecken sind die vier Evangelien symbole angebracht. Die Bundeslade mit ihren vier Rädern erinnert aber auch an die Quadriga des Aminadab im Hohen Lied. Die Bundeslade und der Stab Aarons sind Symbole des Neuen Bundes; der aufrecht in seinem Wagen stehende Aminadab symbolisiert den gekreuzigten Christus. Die beigefügte Inschrift lautet:

*Foederis ex archa Christi cruce sistitur ara,  
Foedere maiore vult ibi vita mori.*

Das dritte Medaillon (nicht mehr erhalten) brachte den nämlichen Gedanken in volkstümlicher Weise zum Ausdruck: die Propheten schütten Getreide in eine Mühle, während der hl. Paulus das Mühlrad dreht und das Mehl in Empfang nimmt. Damit sollte ausgedrückt werden, daß das nach der Methode des hl. Paulus ausgelegte Alte Testament sich vollständig im Neuen auflösen mußte; dabei verschwinden die Kleien und es bleibt nur das Mehl. Das besagt die in Sugers Baubericht aufbewahrte Inschrift:

*Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam,  
Mosaicae legis intima nota facis.  
Fit de tot granis verus sine furfure panis,  
Perpetuusque cibus noster et angelicus.*

2. Die Auswahl der alttestamentlichen Szenen ist stets mit Rücksicht auf ihren symbolischen Gehalt getroffen. Aus dem Neuen Testament wird fast nur die Kindheit und die Passion des Herrn illustriert.



Bild 13.

Christus zwischen dem Alten und Neuen Testament. Glasgemälde in St-Denis.



Bild 14.

Quadriga des Aminadab. Glasgemälde in St-Denis.

Der Grund, warum aus dem Neuen Testament nur die Geburt des Herrn, seine Kindheitsgeschichte und alsdann die Leidensgeschichte dargestellt wird, ist in der Liturgie oder näherhin in der Feier des Kirchenjahres zu suchen. Auf den Verstand und das Gemüt des Gläubigen machten die beiden Feste Weihnachten und Ostern den nachhaltigsten Eindruck. Beide wurden durch eine lange Vorbereitungszeit eingeleitet und mit eindrucksvollen Zeremonien gefeiert. Pfingsten, das wir heute als dritten Festkreis begehen, war der Abschluß des Osterfestes. Diese beschränkte Auswahl neutestamentlicher Stoffe erklärt sich in einer Zeit, wo die Bibel dem einzelnen nur insoweit geläufig war, als die Kirche sie in der Liturgie mit Nachdruck betonte. Aus dem öffentlichen Leben Jesu erscheinen öfters nur die Taufe im Jordan, die Hochzeit zu Kana, die Versuchung und die Verklärung. Die beiden ersten Geheimnisse werden an Epiphanie gefeiert, gehören also zum Weihnachtsfestkreis; die Versuchung und Verklärung erscheinen in den kirchlichen Perikopen in der Einleitung zur Fastenzeit und gehören also zum Osterfestkreis.

Die Sucht, beide Festkreise möglichst ausführlich zu schildern, veranlaßt das hohe Mittelalter, nach den apokryphen Evangelien der Infantia und des Nikodemus zu greifen; denn alle Darstellungen, die diesen Texten entnommen sind, beziehen sich entweder auf die Kindheitsgeschichte oder die Passion des Herrn. Aus der Kindheitsgeschichte entwickelte sich alsdann die später so beliebt gewordene Schil-

derung des Lebens Mariä und ihrer Eltern. Es ist interessant zu beobachten, daß die Künstler diese apokryphen Stoffe nicht direkt ihren Quellen entnehmen; ihre Gewährsmänner sind vielmehr die populären Schriften des Vinzenz von Beauvais, Jakob a Voragine (*Legenda Aurea*), Petrus Comestor (*Historia scolastica*).

## § 20. Die Bilderzyklen des hohen Mittelalters an Kirchenportalen

Literatur: Gabriel Fleury, *Etudes sur les portails imagés du XII<sup>e</sup> siècle, leur iconographie et leur symbolisme*. Mamers 1904. — A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*. Marburg 1925. — Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France* S. 377 ff. — Puig y Cadafalch, *L'arquitectura románica a Catalunya III*. Barcelona 1918. — E. Redslob, *Das Kirchenportal*. Jena o. J.

1. Niemals hat der christliche Bilderkreis einen monumentaleren Ausdruck und eine reichere Entfaltung gefunden als im Verlaufe des 12. und 13. Jahrhunderts vornehmlich an den Kirchen des mittleren und nördlichen Frankreichs. Der monumentale Zug ist dadurch bedingt, daß von allen Zweigen der Kunst, insoweit sie Gegenstand der Ikonographie ist, die Plastik zur höchsten Blüte gelangt; und die reichere Entfaltung der Zyklen ist hervorgerufen durch die neue Portal- und Fassadenarchitektur des romanischen und gotischen Kirchengebäudes, die einen reichen Skulpturenschmuck verlangte.

Es ist also vorzugsweise der plastische Bilderschmuck an den Kirchenportalen des 12. und 13. Jahrhunderts, den wir hier im Auge haben. In ihm spricht sich die Eigenart der Kunst des Mittelalters am deutlichsten aus; an ihn hat man sich zu halten, wenn man die symbolische Formensprache dieser Periode erforschen will. Allerdings entsteht ungefähr gleichzeitig mit diesem plastischen Zyklus an Kirchenportalen eine neue Anordnung der Bildfolge auf den Glasgemälden; wir meinen die typologischen Bilderkreise. Da aber ihre systematische Ausbildung erst dem 14. Jahrhundert angehört, so werden wir sie erst im folgenden Kapitel behandeln. Auch von jenen Portalskulpturen, bei denen die Tiersymbolik vorwiegt, sehen wir zunächst ab und behandeln sie im Zusammenhang mit dieser.

2. Da das frühromanische Portal für die Aufnahme eines größeren Bilderzyklus noch nicht eingerichtet war, hat man, italienischen Vorbildern folgend, die Türflügel selbst, die meist aus Erz gegossen waren, mit Bilderzyklen geschmückt.

Als typisches Beispiel dafür, wie man in frühromanischer Zeit in Deutschland solche Erztüren ausstattete, sei die Beschreibung jener aus Hildesheim angeführt, die Bischof Bernward im Jahre 1015 für seinen Dom goß. Es sind hier dargestellt:

### Altes Testament.

1. Erschaffung des Adam.
2. Eva zu Adam geführt.
3. Genuß der verbotenen Frucht.
4. Verhör der Stammeltern.
5. Vertreibung aus dem Paradies.
6. Arbeit des ersten Menschenpaares.
7. Opfer Kains und Abels.
8. Kain erschlägt den Abel.

### Neues Testament.

1. Verkündigung Mariä.
2. Geburt Christi.
3. Anbetung der Weisen.
4. Darstellung im Tempel.
5. Christus vor Pilatus.
6. Christus am Kreuze.
7. Die drei Frauen am Grab.
8. Der Auferstandene und Maria Magdalena.

(Vgl. die Abbildung bei Kraus, K. G. II Fig. 153; Bertram, *Geschichte des Bistums Hildesheim I* [1899], und W. Schmitz, *Die mittelalterl. Türen Deutschlands*, Trier 1905.)

Daraus ergibt sich, daß der Bilderzyklus der frühromanischen Zeit, wie wir ihn an den Erztüren kennen lernen, sich vollständig im Rahmen der Tradition bewegt, d. h. nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti* geordnet ist.



3. Erst das 12. Jahrhundert gibt dem Kirchenportal die Form, in der es eine Heimstätte für einen größeren Bilderzyklus werden kann. Es besteht aus dem Tympanon (Türfeld), dem Türsturz und oft einem diesen stützenden Mittelpfeiler, einem Kranz von Archivolten um das Tympanon. Dazu kommen besonders in früh- und hochgotischer Zeit die nach außen schräg laufenden Portalwände, die gleich den genannten Bauteilen mit Statuen versehen werden. Wenn nun noch, wie in Arles, Poitiers und an den großen französischen Kathedralen aus gotischer Zeit, auch die vorderen Fassadenwände mit Bildwerken geschmückt werden und wie in Bourges

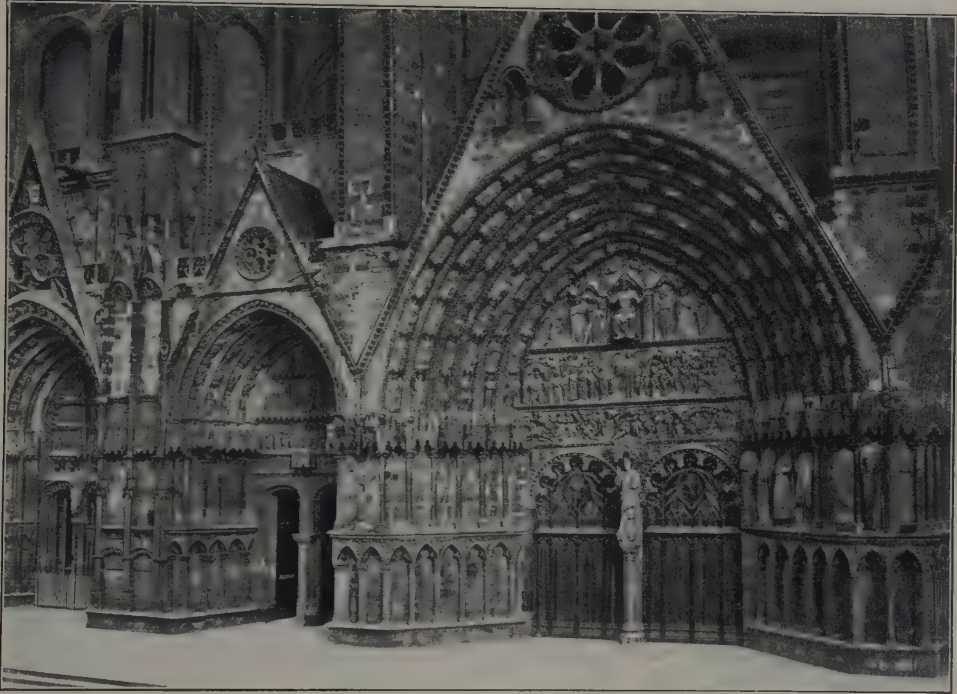


Bild 15. Linke Hälfte der Westfassade der Kathedrale von Bourges.

(Bild 15) sich die Westfassade gar in fünf Buchten öffnet, so entstehen Figurenzyklen von fast verwirrender Mannigfaltigkeit.

Den Ausgangspunkt des mittelalterlichen Portalschmuckes bildet das Tympanon. Hierher wird an den romanischen Kirchen ein Bildmotiv versetzt, das in den frühchristlichen und anfänglich auch noch in den romanischen Kirchen in der Hauptapside angebracht war: die *Maiestas Domini* mit den Evangelistensymbolen oder den Kirchenpatronen, Propheten und Aposteln. Die Verlegung war anfänglich durch den äußeren Umstand bedingt, daß vom 12. Jahrhundert die ursprünglich fensterlose Apside mit mehreren Lichtöffnungen durchbrochen wurde und so für einen größeren Zyklus keinen Raum mehr bot. Da wo das Tympanon mit einem mehrfachen Kranz von Figuren versehen ist und am Mittelpfeiler des Türsturzes eine dominierende Statue steht, hat man in der Regel zwei parallele Zyklen anzunehmen: das Tympanon mit dem Archivolten schmuck, und die Figur am Mittelpfeiler, der die Bildwerke an den Portalleibungen und an den Eingangswänden zugeordnet sind.

4. Um sichere Regeln für die Erklärung der monumentalen Bilderzyklen an den mittelalterlichen Kirchenportalen zu gewinnen, führen wir im Folgenden die typischen Beispiele in ausführlicher Beschreibung vor. Wir halten dabei den Weg ein, den die Entwicklung der plastischen Kunst in der Geschichte genommen hat, d. h. wir beginnen in Arles und St-Gilles, betrachten alsdann die Zyklen in Chartres, Laon, Paris, Amiens. Bei der ikonographischen und stilistischen Abhängigkeit des deutschen Portalschmuckes vom französischen dürfen wir uns auf wenige deutsche Monumente beschränken.

Vgl. W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik (Straßburg 1894), und P. Vitry und G. Brière, Documents de la sculpture française du moyen-âge (Paris 1904).

#### **A. Süd- und Westfrankreich.**

##### **1. Das Portal von St-Trophime in Arles.**

- a) Im Tympanon: Rex gloriae zwischen den Evangelistensymbolen.
- b) In den Archivolten: Zwei Engelreihen.
- c) Am Türsturz: Die Apostel; als Fortsetzung dieses Apostelfrieses zieht sich alsdann unter den Archivolten und über die ganze Fassadenbreite ein Kranz von Reliefs mit folgendem Inhalt: Adam und Eva, die Seelenwägung und Prozession der Seligen, die sich nach dem Schoße Abrahams bewegen (links); darunter die Auferstehung der Toten. Auf der andern Seite (rechts) Satan mit einer Prozession der Verdammten. Unter beiden Prozessionen in kleinerem Maßstab ein Fries mit dem ganzen Jugendleben Jesu.
- d) An den Eingangswänden und unter dem Fassadenfries: Neun große Figuren (Apostel und Lokalheilige).

##### **2. Dreiteilige Westfassade von St-Gilles bei Arles.**

- a) In den Tympana: Am Hauptportal der Rex gloriae; am rechten Seitenportal der Opfertod Christi und am linken die Anbetung der Weisen.
- b) An den Türstürzen und an den Wandteilen rechts und links vom Hauptportal: Ein großer Fries mit dem Leiden Christi.
- c) An den Fassadenwänden: Eine Galerie von Heiligen mit Andeutung der Gerichtsszene.

#### **B. Mittel- und Nordfrankreich.**

##### **1. Bilderzyklen an der Kathedrale von Chartres.**

Vgl. M. und E. Marriage, The sculptures of Chartres Cathedral. Cambridge 1909.

I. Westfassade, Mitte des 12. Jahrhunderts, dreibuchtig.

a) Mittleres Eingangstor: Porte royale (Bild 16).

Im Tympanon: Christus als Rex gloriae mit den vier evangelistischen Zeichen; darunter die zwölf Apostel.

In den Archivolten, die das Tympanon umspannen, zwölf Engel und die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse.

An den Seitenwandungen die Vorfahren Christi nach dem Stammbaum bei Matthäus; im ganzen waren es ursprünglich 24 Figuren, die gleichmäßig an die drei Eingangstore der Westfassade verteilt waren.

An den Kapitälern der Säulenstümpfe, die sich baldachinartig über einer jeden dieser alttestamentlichen Figuren erheben, ist in 38 Szenen zuerst das Jugendleben Marias nach den Apokryphen und dann das Leben Jesu bis zur Himmelfahrt in der herkömmlichen Auswahl erzählt.

b) Rechtes Nebentor an der Westfassade.

Im Tympanon: Maria als Königin auf dem Throne sitzend mit dem göttlichen Kind im Schoße; rechts und links je ein Engel.

Am Türsturz: Die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, die Darstellung im Tempel.

In den Archivolten: Sechs Engel mit Rauchfässern, ferner die sieben freien Künste unter den Bildern von symbolischen Frauengestalten oder den betreffenden Koryphäen (Archimedes, Aristoteles usw.).

c) Linkes Nebentor.

Im Tympanon: Christi Himmelfahrt; darunter vier Engel, die den zehn Aposteln am Türsturz die Botschaft bringen.

In den Archivolten die zwölf Monate des Jahres und der Zodiakus.



Bild 16. Westfassade der Kathedrale von Chartres.

II. *Nordfassade*, dreibuchtig, 13. 14. Jahrhundert, mit drei tiefen Eingangshallen, die im ganzen etwa 700 Statuen aufweisen (Bild 17).

a) Mittlere Eingangshalle.

Am Teilungspfeiler der Doppeltüre die Mutter Anna, Maria auf den Armen haltend; am Sockel Joachim bei seinen Herden empfängt durch einen Engel die Botschaft, daß ihm Anna ein Kind schenken werde.

Im Tympanon: Tod, Himmelfahrt und Krönung Marias.

An den Seitenwänden der Halle zehn überlebensgroße Statuen: Melchisedech mit Rauchfaß und Kelch; Abraham, der im Begriffe ist, seinen Sohn zu opfern; Moses mit den Gesetzestafeln; Samuel ein Lamm opfernd; David mit Lanze, Dornenkrone und den Kreuzesnägeln; Isaias über dem schlafenden Jesse; Jeremias mit einem Kreuz; Simeon, Jesus in den Armen haltend; Johannes der Täufer mit dem Lamm Gottes; Petrus mit den Schlüsseln. Neben Melchisedech, etwas zurückstehend, sieht man Elias, im Begriffe, in den Himmel zu fahren, und bei Petrus Elisäus mit der Sunamitin.



An der Wölbung dieser mittleren Eingangshalle: 13 Engel mit verschiedenen Attributen; dann folgen 26 Vorfahren Jesu Christi und 26 Propheten und alttestamentliche Gestalten überhaupt, die die Ankunft des Erlösers angekündigt oder vorgebildet haben. Daran schließen sich 44 Figuren mit Spruchbändern und Büchern, die Vertreter der Menschheit, die der Mutter des Erlösers ihre Huldigung darbringen. Endlich finden sich an der Wölbung dieser Halle die vielbewunderten Skulpturen der Schöpfung: 1. die Erschaffung des Himmels und der Erde; 2. des Tages und der Nacht; 3. des Firmaments; 4. der Pflanzen; 5. der Sonne und des Mondes; 6. der Fische und der Vögel; 7. der vierfüßigen Tiere; 8. des irdischen Paradieses; 9. des Adam; 10. Adam steht lebend vor Gott; 11. die vier Paradiesflüsse; 12. Adam dankt Gott; 13. die Erschaffung der Eva; 14. die Stammeltern essen von dem verbotenen Baum; 15. sie verbergen sich hinter einem Baum; 16. sie erscheinen vor Gott; 17. sie werden aus dem Paradies vertrieben; 18. Adam und Eva bei der Arbeit.

An den beiden freistehenden Eingangspfeilern der mittleren Eingangshalle: Je zwei große Figuren an jeder Seite, die aber nicht mit Sicherheit bestimmt werden können; wahrscheinlich haben wir es wieder mit alttestamentlichen Gestalten zu tun: Salomon mit Betsabee, Zacharias mit Elisabeth usw.

An den Sockeln dieser Pfeiler. Rechts die Geschichte Samuels: 1. er wird von seinen Eltern zum heiligen Zelt gebracht; 2. er dient dem Herrn; 3. Gott erscheint ihm im Traum; 4. die Bundeslade wird weggenommen; 5. das Götzenbild der Philister wird zerstört; 6. die Bundeslade wird auf einem Ochsenkarren zurückgebracht.

Am Sockel links die Geschichte Davids: 1. David als Hirt mit seinen Brüdern und Samuel; 2. er spielt die Harfe vor Saul; 3. er bewaffnet sich; 4. er schleudert den Stein gegen Goliath; 5. er haut diesem den Kopf ab.

#### b) Rechte Eingangshalle.

Im Tympanon: Salomons Urteil und Job auf dem Misthaufen.

An den Seitenwänden sechs große Figuren: Bileam mit dem Esel; die Königin von Saba mit einem Neger; Salomon mit seinem Hofnarren; Jesus Sirach und der Tempel; Judith mit einem Hund; Joseph und die Frau Putiphars.

An der Wölbung dieser rechten Eingangshalle: 1. Zwölf Engel mit verschiedenen Attributen. 2. Die Geschichte Samsons: seine Eltern bringen ein Opfer dar; Samson zerreißt den jungen Löwen; er findet eine Honigwabe in seinem Maul; er trägt die Tore von Gaza fort. 3. Die Geschichte Gideons: er erhält in seiner Tenne Besuch von einem Engel; er bringt ein Opfer dar; er breitet das Fell aus; er hält zwei gefesselte Madianiter. 4. Die Geschichte der Esther: Assuerus heiratet Esther; diese im Gespräch mit Aman und Mardocheus; letzterer unterrichtet den Eunuchen Esthers von den Plänen gegen die Juden; Esther bittet für ihr Volk; sie erhält die Nachricht von der Rücknahme des Edikts. 5. Die Geschichte der Judith: sie spricht mit Ozias von Bethulien; sie bestreut sich mit Asche, sie geht mit der Magd aus der Stadt, wirft sich dem Holofernes zu Füßen, steckt das abgeschnittene Haupt des Holofernes in einen Sack. 6. Besonders ausführlich wird die Geschichte des Tobias in zwölf Szenen geschildert; die Hälfte der Bilder behandeln die Schicksale des jungen Tobias. 7. Den Beschluß machen die zwölf Monatsarbeiten und die zwölf Zeichen des Tierkreises ähnlich wie am linken Nebentor der Westfassade.

Die beiden freistehenden Eingangspfeiler sind auch hier mit je acht nicht näher zu bestimmenden alttestamentlichen Gestalten geschmückt.

Eigenartig ist der Sockelschmuck dieser Pfeiler. Man sieht hier Adam als Erfinder des Ackerbaues, Jubal als Erfinder der Musik, Tubalkain als Erfinder der Schmiedekunst, Hippokrates als Begründer der Medizin, Archimedes als Meister der Geometrie und Architektur, Apelles, der größte Maler, Aristoteles als berühmtester Philosoph; dazu kommt endlich die Magie.



Bild 17. Teil des Nordportals der Kathedrale von Chartres.

c) Linke Eingangshalle.

Im Tympanon: die Geburt Christi, die Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der Weisen, ihr Traum.

An den Seitenwänden in überlebensgroßen Figuren Isaias, Gabriel und Maria (die Verkündigung); auf den Sockeln unter den drei Figuren drei Teufel, die durch die Inkarnation besiegt wurden. Auf der andern Seite Maria, Elisabeth und der Prophet Daniel (Visitatio). Unter dem Bild Mariens der brennende Dornbusch, unter dem Elisabeths ein Prophet und unter dem Daniels der Tempeldrache.

Am Gewölbe der Halle: 1. Zehn Engel, Leuchter tragend. 2. Die klugen und törichten Jungfrauen. 3. Die Tugenden und Laster: die Klugheit, nach dem



Himmel deutend, unter ihr die Torheit auf einen Stein beißend; die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage, unter ihr die Ungerechtigkeit, die Wage fälschend; die Stärke mit Panzer und Schwert, unter ihr die Feigheit in Gestalt eines Soldaten, der aus Furcht hinfällt und die Waffen wegwirft; die Mäßigkeit, mit einer Taube spielend, unter ihr die Unmäßigkeit, am Boden liegend und sich den Busen öffnend; der Glaube, das heilige Blut aus einem Kelche empfangend, darunter der Unglaube mit verbundenen Augen; die Hoffnung, mit gefalteten Händen zum Himmel schauend, wo eine Hand sichtbar wird, darunter die Verzweiflung, die sich mit einem Schwert durchbohrt; die Liebe, einen Napf tragend und ihr Kleid verschenkend, darunter die Habsucht, Geld versteckend; die Demut mit einer Taube, darunter der Stolz mit zurückgeworfenem Kopf. 4. Zwölf Königinnen, alle ähnlich gebildet: die Früchte des Heiligen Geistes. 5. Die *Vita activa* und *contemplativa*: je eine Frau, die 1. Wolle wäscht, 2. sie kämmt die Wolle, 3. sie bricht Flachs, 4. sie kämmt den Flachs, 5. sie spinnt Hanf, 6. sie legt ihn in Strähnen. Alle diese Tätigkeiten waren in der großen Gestalt der Rachel zusammengefaßt. Die *Vita contemplativa* ist illustriert durch eine verschleierte Frau in sechs Situationen: 1. sie betet, bevor sie das Buch öffnet, 2. sie öffnet das Buch, 3. sie betet, 4. sie schließt das Buch und meditiert, 5. sie unterrichtet, 6. sie tritt in Ekstase. Zusammengefaßt waren die Akte der *Vita contemplativa* durch die Gestalt der Lia.

Abgeschlossen wurde der Gewölbeschmuck in dieser Vorhalle durch vierzehn graziöse Statuen in der Form von jungen Königinnen, die Symbole von ebenso vielen irdischen und himmlischen Gütern sind. Alle tragen Standarten und Schilde mit ihren Attributen. Man sieht hier 1. die Schönheit mit vier Rosen; 2. die Freiheit mit zwei Kronen; 3. die Ehre mit zwei Mitren; 4. die Freude mit einem Engel; 5. die Lust ebenfalls mit Engel; 6. die Schnelligkeit mit zwei Pfeilen; 7. die Kraft mit einem Löwen; 8. die Eintracht mit zwei Tauben; 9. die Freundschaft mit vier Tauben; 10. das lange Leben mit einem Adler; 11. die Herrschaft mit drei Zeptern; 12. die Gesundheit mit drei Fischen; 13. die Sicherheit mit einem befestigten Schloß; 14. die Wissenschaft mit geflügeltem Greif. Zusammengefaßt war diese Figurenreihe rechts und links durch die großen Gestalten der *Ecclesia* und der *Synagoge*.

III. *Südfassade*, dreibuchtig, mit drei tiefen Eingangshallen, 13. -14. Jahrhundert.

a) Mittlere Eingangshalle.

Im Tympanon: Christus als Richter zwischen Johannes und Maria; rechts, links und oben Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Am Türsturz in der Mitte der Erzengel Michael; rechts von ihm die Ausgewählten, links die Verdammten.

Am Trennungspfeiler der Doppeltüre die majestätische Gestalt Jesu Christi. An den Seitenwänden je sechs große Apostelfiguren.

Am Gewölbe der Halle: 1. die Auferstehung der Toten; 2. die Chöre der Engel und zwar jede Klasse in mehreren Vertretern; 3. vierzehn Statuetten christlicher Jungfrauen, die durch den Kampf gegen die Sünde gewürdigt wurden, dem Lamme zu folgen.

Die zwei freistehenden Eingangspfeiler sind aufs reichste geschmückt. Sie tragen die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse. Alsdann folgen zwölf Tugenden und die entgegengesetzten Laster, auf Grund deren das Letzte Gericht erfolgt. Die Personifikationen sind im allgemeinen identisch mit jenen an der Südfassade.

b) Linkes Nebentor an der Südfassade (Martyrertor).

Im Tympanon: die Geschichte des Erzmartyrers Stephanus in vier Szenen.

An den Seitenwänden acht große Statuen berühmter Martyrer: Laurentius, Klemens, Stephanus, Theodor (links); Vinzentius, Dionysius, heiliger Bischof, Georg (rechts).



Am Gewölbe der Halle zunächst die Fortsetzung der Geschichte des hl. Stephanus; dann folgen die unschuldigen Kinder; die übrigen Kordons der Wölbung zeigen Martyrer aus allen Klassen der Menschen: einfache Gläubige, Diakone, Priester, Bischöfe, Könige, Kaiser, Päpste. Daran schließen sich an die klugen und törichten Jungfrauen; und zuletzt folgt die obligate Engelreihe.

Auf dem freistehenden Eingangspfeiler links eine monumentale Martyrerlegende nach Jakob a Voragine; 24 Martyrerszenen werden hier dargestellt.

c) Rechtes Nebentor an der Südfassade (Bekennertor).

Im Tympanon: Martin verschenkt seinen Mantel; Nikolaus beschenkt die drei Mädchen; das Grab des hl. Nikolaus.

An den Seitenwänden acht große Bekennerstatuen: Nikolaus, Ambrosius, Leo d. Gr., ein heiliger Abt (links); Martin von Tours, Hieronymus, Gregor d. Gr., Avitus (rechts). Unter jeder Statue ein wichtiges Vorkommnis aus dem Leben des Bekenners.



Bild 18. Westfassade von Notre-Dame zu Paris.

(Phot. Giraudon, Paris.)

An der Wölbung die Geschichte des hl. Ägidius in acht Szenen; dann folgt in fünf Reihen die ganze Hierarchie der heiligen Bekenner ähnlich der Martyrerreihe im linken Nebentor. Daran schließen sich zehn Apostelstatuetten, und zuletzt folgen auch hier zehn Engelgestalten.

An dem freistehenden Eingangspfeiler eine monumentale Legende von 24 meist gallischen und fränkischen Bekennern.

Ich habe die Portalskulpturen von Chartres so ausführlich und auf Grund von Aufzeichnungen, die ich an Ort und Stelle machen konnte, gegeben, weil wir hier das älteste und vollendetste Beispiel dieser Klasse von christlichen Bilderzyklen vor uns haben, das nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zum Vorbild diente. Freilich sind Portalzyklen von dieser Reichhaltigkeit nicht mehr geschaffen worden.

## 2. An der Westfassade von Notre-Dame zu Paris (13. Jahrh.). (Bild 18.)

### a) Mittleres Tor.

Am Teilungspfeiler der Doppeltüre: der segnende Christus; darunter in kleineren Reliefs die sieben freien Künste.

Im Tympanon: Christus als Richter mit den bekannten Weltgerichtsszenen.

In den sechsfachen Archivolt: Engel, Propheten, Patriarchen, Könige des Alten Testaments; dazu die vier apokalyptischen Reiter.

An den Portalpfeilern: die klugen und die törichten Jungfrauen.

An den Hallenwänden rechts und links je sechs große Apostelfiguren; an den Sockeln darunter zwölf Tugenden und die entgegengesetzten Laster.

An den Strebepfeilern beim Eingang zum mittleren Tor die Ecclesia und die Synagoge.

Am Giebel eine Königsgalerie.

b) Nördliches Tor (links an der Westfassade).

Am Teilungspfeiler: Maria mit dem Kinde; darunter in kleineren Reliefs die Erschaffung der Eva und der Sündenfall.

Im Tympanon: Tod und Krönung Mariens; darunter am Türsturz drei Könige und drei Propheten des Alten Testaments.

An den Seitenwänden je vier große Figuren: Johannes Baptista, Stephanus, Genovefa, Petrus (links); Dionysius, zwei Engel, Salomon.

In den Archivolt: Engel mit Leuchter und Rauchfässern, Patriarchen, Propheten, Könige.

An den beiden Seitenpfeilern: 37 Reliefs mit den Monatsarbeiten, den Zeichen des Tierkreises usw.

c) Südliches Tor (rechts an der Westfassade).

Am Teilungspfeiler: St. Marcellus.

Im Tympanon: Mutter Gottes mit dem Jesuskind; darunter Szenen aus dem Jugendleben Mariens; dazu die Stifter Bischof Moritz v. Sully und König Ludwig VII.

In den Archivolt: Engel, Patriarchen, Propheten, Könige.

An den Seitenwänden je vier große Statuen: Petrus, Salomon, die Königin von Saba, ein König (links); Johannes Baptista, David, die Königin Bethsabee und ein König.

### 3. Bilderzyklen in Laon (13. Jahrh.).

#### *Dreiteilige Westfassade.*

a) Tympana. Im Haupttympanon: Maria als Sponsa Christi neben ihrem göttlichen Sohne auf dem Throne sitzend; darunter Tod und Himmelfahrt Mariä; im rechten Tympanon das Jüngste Gericht mit Auferstehung der Toten und Scheidung der Guten und Bösen; im linken die Anbetung der Weisen; darunter in kleinerem Maßstab die Verkündigung, Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten.

b) Archivoltenschmuck um das Haupttympanon: die Vorfahren Christi (Arbor Jesse) und vierzehn Propheten; um das rechte Tympanon: Engel, Heilige, die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen; um das linke: Engel, Tugenden und Laster und zuletzt eine Reihe alttestamentlicher Typen, so Daniel den Drachen zertretend, Daniel von Habakuk gespeist, die Bundeslade, die Jungfrau mit dem Einhorn, Balaam, Nabuchodonosors Traum, Salbung eines Königs, die Porta clausa, die erythreische Sibylle, die drei Jünglinge im Feuerofen.

c) Schmuck der Portalwände. Am Haupttor: Abraham mit Isaak, Moses mit der ehernen Schlange, Samuel mit dem Opfertier, David mit der Lanze, Dornenkrone und Nägeln, Isaias mit der blühenden Virga über dem schlafenden Jesse stehend, Jeremias, Simeon und Johannes der Täufer. Zugeordnet sind diese Figuren der Madonna mit Kind auf dem Teilungspfeiler des Haupttores. Am linken Nebentor: ein Prophet, Maria und Elisabeth (Visitatio); gegenüber: Joseph, Maria mit dem Jesuskind vor Simeon (Darstellung im Tempel). Am rechten Nebentor ebenfalls sechs große Statuen: ein Krieger, zwei Diakonen; gegenüber Maria, ein Bischof und ein Ritter.

d) Oben in den Fensterbögen über den Portalbuchten einerseits die Schöpfungsakte, andererseits die sieben freien Künste.

### 4. Bilderzyklen in Amiens.

#### *Südportal.*

a) Am Teilungspfeiler die Madonna.

b) Im Tympanon: die zwölf Apostel, die Legende des hl. Honoratus, die Kreuzigung.



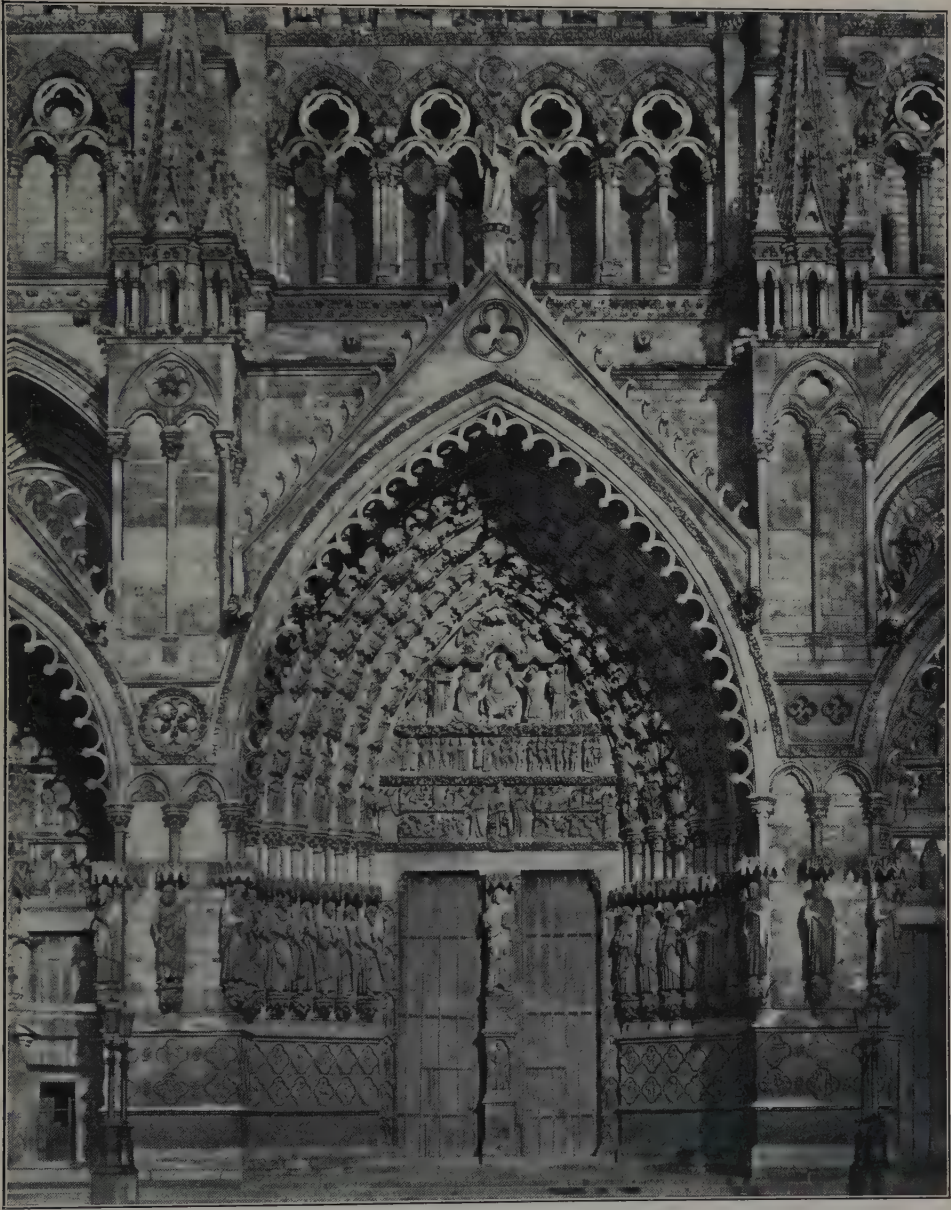


Bild 19. Teil der Westfassade der Kathedrale zu Amiens.

c) In den Archivoltten: Adam arbeitend, Noe die Arche zimmernd, Melchisedech, Abrahams Opfer, Jakob segnet den Joseph mit gekreuzten Armen, Job, Judith, Salomons Urteil, Samuel salbt den David, Aaron mit dem blühenden Stab, Moses mit den Gesetzestafeln; alsdann Propheten: Oseas mit der Dirne, Balaam, Ezechiel vor dem geschlossenen Tor, Isaias, Jeremias; ferner Apostel, Sibyllen.

*Westfassade (Bild 19).*

a) Am Teilungspfeiler des Haupttores: Christus und unter ihm sein Vorbild David; an jenen der Nebentore Maria und St. Firmin.

b) Im Tympanon des Haupttores: das Jüngste Gericht; in jenem des



südlichen Nebentores: Tod und Krönung Mariä; im Tympanon des nördlichen Nebentores: die Legende des hl. Firminus.

c) Archivoltenschmuck. Um das Tympanon des Haupttores: Heilige, die vierundzwanzig Greise der Apokalypse, Propheten und sechsundzwanzig Könige des Arbor Jesse. Um das Tympanon des südlichen Nebentores: Arbor Jesse mit Königen und Propheten.

d) Schmuck der Portalwände. Am Haupttor die Apostel mit den Instrumenten ihres Martyriums; an den beiderseitigen Türpfosten: die klugen und die törichten Jungfrauen, der grünende Baum und der dürre Baum, an den die Axt gelegt ist.

Außerdem zieht sich über die ganze Breitfläche der Westfassade ein zweireihiger Fries von Reliefs: Verkündigung, Heimsuchung, die drei Könige; dann Typen aus dem Alten Bunde: Daniel sieht den vom Berge rollenden Stein, brennender Dornbusch, Gideons Vließ, Aarons Stab. Daran schließen sich Szenen aus dem Leben der Magier und solche aus dem Leben des Täufers. Dann folgen die Tugenden und Laster, Monatsarbeiten, Zodiakalkreis, Szenen aus der Tierfabel. Weiter kommen deutlich charakterisierte Propheten: Sophonias mit der Laterne, Ezechiels Vision von den vier Rädern neben den vier Tieren, Aggäus' Gesicht vom Zerfall des Tempels, Daniel in der Löwengrube, Habakuk ihn speisend usw. Gekrönt wird dieser Fries mit der Galerie von zweiundzwanzig Königen, den Vorfahren Christi.

### **C. Portalzyklen aus Deutschland.**

#### **1. Die Goldene Pforte zu Freiberg (Anfang des 13. Jahrh.). (Bild 20.)**

a) Im Tympanon: Die Anbetung der Könige mit Gabriel und Joseph.

b) In den Archivolten: In der ersten Reihe Engel und im Scheitel des Bogens Gott Vater, in der zweiten Propheten, in der dritten Apostel mit dem Heiligen Geist im Scheitelpunkt, zuäuserst die Auferstehenden.

c) An den Seitenwänden zwischen den Wandsäulen: Links Daniel, Königin von Saba, Salomon, Johannes der Täufer; rechts Aaron, Bethsabee, David, Johannes Evangelista.

#### **2. Die Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br. (Ende des 13. Jahrh.).**

a) Am Teilungspfeosten des Portals: Maria mit dem Jesuskind über dem schlafenden Jesse.

b) Im Tympanon: Oben Christus als Weltenrichter, umgeben von Maria, Johannes und Engeln; darunter die zwölf Apostel als Beisitzer. Dann folgt Christus am Kreuz; rechts und links davon die Scheidung der Guten und Bösen. Im untersten Feld die Auferstehung der Toten und ganz episodenhaft, wie zur Ausfüllung des Raumes, die Geburt Christi, die Verkündigung an die Hirten, Gefangennahme, Geißelung, Selbstmord des Judas (Bild 21).

c) In den Archivolten des Portalbogens: In der äußersten Hohlkehle 18 Patriarchen: Adam, Abel, Seth usw.; in der zweiten 16 Könige des Alten Bundes; in der dritten 15 Propheten und in der innersten 12 Engel.

d) An den Portalleibungen: Links die drei Könige, der Madonna auf dem Türpfosten zugeordnet, die Ecclesia. Der Zyklus setzt sich dann an der Nordwand der Eingangshalle fort; es folgen Christus als Anführer der klugen Jungfrauen, Maria Magdalena, Abraham mit Isaak, Johannes Baptista, Elisabeth (?), Zacharias (Aaron?), Engel, eine nackte Frauenfigur dem gekrönten Fürsten der Welt neben ihr zugeordnet. Rechts: Die Verkündigung (Gabriel und Maria auf einem Postament), Visitatio, die Synagoge, die fünf törichten Jungfrauen, die sieben freien Künste, Margareta und Katharina (Bild 22 u. 23).

#### **3. Straßburger Westfassade (13. Jahrh.). (Bild 24.)**

(Vgl. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II 2. Abt. S. 464 ff. — O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. Frankfurt a. M. 1924.)

*Hauptportal.*

- a) Teilungspfeiler: Maria mit dem Jesuskind auf dem Drachen stehend.
- b) Im Tympanon: Die Geschichte Jesu vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt.
- c) In den Archivolten: Schöpfung, Sündenfall und dessen Folgen, alttestamentliche Vorbilder, Apostel und ihre Leidensgeschichte, Heilige.



Bild 20. Die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg.

- d) An den Portalwänden: Vierzehn Propheten.
- e) Giebelbekrönung des ganzen Hauptportals: Thron Salomons mit Löwen auf den Stufen; zuoberst Maria.

*Nördliches Tor an der Westfassade.*

Im Tympanon: Geburt Christi, Kindermord, Flucht nach Ägypten, Anbetung der Magier.

An den Eingangswänden: Die Tugenden im Kampf mit den Lasten.

*Südliches Tor an der Westfassade.*

Im Tympanon: Das Jüngste Gericht mit Auferstehung der Toten und Scheidung der Guten und Bösen.

An den Eingangswänden: Die fünf klugen Jungfrauen mit dem Bräutigam und die fünf törichten dem Verführer folgend. An den Sockeln dieser zwölf Figuren die Zodiakaltiere und die Monatsbilder.

## § 21. Ikonographische Ergebnisse aus den plastischen Bilderzyklen

Aus den vorgeführten Beispielen ergibt sich:

1. Die monumentalen Bilderzyklen an den romanischen und gotischen Kirchenportalen gruppieren sich im Gegensatz zu den meisten Darstellungen verwandter Art um ein klar und deutlich ausgeprägtes Zentrum. Es ist dies der Welterlöser im Tympanon (Rex gloriae, Maiestas Domini), meist von den evangelistischen Zeichen umgeben. Bei kleineren und ärmeren Kirchen hat man sich in der Regel mit diesem Motiv begnügt. Wo mehrere Portaltympana vorhanden waren, variiert man das Thema: Rex gloriae, Maria mit dem Jesuskind, die Kreuzigung (St-Gilles); Rex gloriae, thronende Madonna mit dem Kind, Himmelfahrt (Chartres); Christus als Weltenrichter, Adoratio Magorum, Krönung Mariä (Paris). Überall soll die ursprünglich allein herrschende Idee zum Ausdruck gebracht werden: Jesus Christus, der Herr des Himmels und der Erde. Dieser theologische Fundamentalgedanke liegt dem Bild des Erlöser-Königs in der Mandorla, wie er uns in den frühchristlichen Basiliken und in der frühmittelalterlichen Kleinkunst unzähligemal entgegentritt, ausschließlich zu Grunde. Aber schon in den ersten Werken des monumentalen Stiles (Arles, St-Gilles) wird es im eschatologischen Sinne gedeutet, dadurch daß in Arles in dem kleinen Fries rechts und links vom Tympanon und St-Gilles an den Fassadenwänden Motive aus dem Weltgericht vorkommen, während Christus selbst nicht als Richter dargestellt ist. Dieser eschatologische Zug mag den beiden genannten Werken aus der altchristlichen Sarkophagplastik, von der sie ja technisch und stilistisch beeinflusst sind, zugeflossen sein. In Chartres erscheint im Haupttympanon noch der feierliche Erlöser-Gott, aber in Paris ist daraus schon der strenge Richter geworden. Dieses Motiv erhält sich von jetzt ab an der Westfassade im ganzen Mittelalter; nur wird es öfters, wie in Laon, Straßburg, in Nebentympana verlegt. So verkümmert die grandiose Idee allmählich. Als eine Verkümmernug muß es auch angesehen werden, wenn an die Stelle einer dominierenden Christusgestalt im Tympanon eine Fülle kleiner christologischer Szenen wie in Freiburg i. Br., Straßburg treten.

Als die wichtigste und beliebteste Variante für das ursprüngliche Tympanonmotiv, den Rex gloriae, muß alsdann die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesuskind, das gewöhnlich von den drei Magiern angebetet wird, angesehen werden (St-Gilles, Chartres, Freiberg). Auch diese Szene ist rein christologisch. Nicht Maria, sondern das Kind auf ihrem Schoß ist die Hauptperson; um seinetwillen wird der ganze Zyklus aufgebaut. Wenn es eines Beweises bedürfen sollte, erinnere ich an das Tympanon an der Gol-



denen Pforte zu Freiberg, wo das bekannte Bild der Adoratio Magorum in der äußersten Archivoltenreihe mit zehn Auferstehungsszenen umgeben ist. Zu einem mariologischen Motiv paßt diese Zutat nicht; wohl aber versteht man sie, wenn man sich erinnert, daß Maria mit dem Kinde eine Variante des Rex gloriae oder des Weltrichters ist.

2. Alle übrigen Figuren und Szenen, die wir als Glieder der beschriebenen Portalzyklen kennen lernten, sind nur Beiwerk, Blumen, die zu einem großen Kranze um Christus, den Erlöser, geflochten werden. Es sind:

a) Engel; doch spielen sie eine nebensächliche Rolle und erscheinen fast nur in den Archivolten.



(Phot. Münsterbauverein.)

Bild 21. Tympanon vom Hauptportal des Freiburger Münsters.

b) Aus dem Alten Testament: Die Schöpfung, Adam und Eva, die Patriarchen, Propheten, Könige, Vorfahren Christi. Besonders umfangreich sind die Prophetendarstellungen in Laon und Amiens, wo die alttestamentlichen Seher in ihren messianischen Handlungen und Visionen in Analogie der bereits auf Glasgemälden entwickelten typologischen Bilder geschildert werden.

c) Aus dem Neuen Testament: Niemals fehlen die Apostel; dazu kommen Szenen aus dem Jugendleben und dem Leiden Jesu. Am nachdrücklichsten werden betont und in Lebensgröße an die Gewände gestellt: die Verkündigung, die Visitatio, Geburt, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige (Chartres, Amiens, Reims, Freiburg i. Br.). Das öffentliche Leben Jesu fehlt ganz. Die klugen und törichten Jungfrauen erscheinen

oft als Gerichtstypen. Die vierundzwanzig Greise der Apokalypse (Chartres, Amiens) sind durch die apokalyptischen Tiere veranlaßt.

d) Ecclesia und Synagoge erscheinen zwar nicht regelmäßig in den aufgeführten Beispielen; aber ihre Stellung an der Westfassade von Notre-Dame in Paris auf den das Haupttor einrahmenden Strebepfeilern läßt erkennen, daß man beide Figuren nicht als gewöhnliche Glieder des Zyklus, sondern als Zusammenfassungen alles dessen verstand, was aus dem Alten und Neuen Testament erzählt ist. Die gleiche Bedeutung kommt auch den klugen und törichten Jungfrauen zu da, wo sie, wie am Westportal der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Vorhalle des Magdeburger Domes, in jener



(Phot. Münsterbauverein.)

Bild 22. Südseite der Eingangshalle des Freiburger Münsters.

des Freiburger Münsters und am nördlichen Seitenportal der Martinikirche zu Braunschweig, von der Ecclesia und Synagoge angeführt werden.

e) Außerbiblische Heilige müssen als Fremdkörper in den Portalzyklen gelten; es sind meist die Patrone der Kirche oder Lokalheilige. Unerleuchteter Lokalpatriotismus hat ihnen manchmal sogar das Tympanon oder den Mittelpfosten der Türe angewiesen.

f) Fremdartige Erscheinungen. Dahin rechnen wir die Darstellung der Monatsarbeiten, des Zodiakalkreises, der sieben freien Künste, der Tugenden und Laster.

3. Aus diesen Elementen werden die Bilderzyklen an den verschiedenen Orten in der mannigfaltigsten Weise variiert. Gestalten, die an dem einen Portal lebensgroß an den Portalwänden stehen, werden an einem andern in die Archivolten verlegt oder sonstwo in kleinem Maßstab verkörpert; umgekehrt werden Szenen, die ursprünglich nur als Nebenwerk an Konsolen



oder in den Archivolten erschienen, als Hauptfiguren behandelt, so die Tugenden im Kampf gegen die Laster in Straßburg und die sieben freien Künste in Freiburg i. Br. Diese Tatsache und die verwirrende Fülle von Szenen an den schon einer späteren Entwicklung angehörigen Portalen von Laon, Amiens, Reims erschweren das Verständnis der Grundidee des Ganzen. Um diese richtig zu erfassen, hat man sich an solche Portalzyklen zu halten, die auf der Höhe der Entwicklung stehen und gleich weit entfernt sind von den primitiven Anfängen wie von dekadenter Überwucherung. Dazu gehören die Westfassade von Chartres, das mittlere Tor der Westfassade von Paris und die Goldene Pforte von Freiberg. Aus diesen Monumenten ergibt sich,



(Phot. Münsterbauverein.)

Bild 23. Nordseite der Eingangshalle des Freiburger Münsters.

daß aus der Summe derjenigen Elemente, die wir als Beiwerk bezeichneten, der Nachdruck gelegt ist auf die Patriarchen, Propheten und Könige des Alten Bundes und auf die Apostel aus dem Neuen Bunde. Die Patriarchen und Propheten verkünden den Erlöser; die Könige als seine Vorfahren bereiten den Weg für sein Erscheinen im Fleisch; die Apostel sind Zeugen dafür, daß er wirklich erschienen ist. Daraus ergibt sich:

4. Die Bilderzyklen an den mittelalterlichen Kirchenportalen sind nichts anderes als die altchristliche *Concordia veteris et novi Testamenti* mit den Modifikationen, wie sie durch die Statuarik bedingt sind.

Die Großplastik muß selbstverständlich, wenn sie die *Concordia* schildern will, andere Wege einschlagen als die Kleinkunst und die Malerei: sie greift die monumentalen Gestalten heraus. Daß die *Concordia veteris et novi Testamenti* als Prinzip für die Bildung größerer Zyklen fortlebte, zeigen die Erztüren, wo sie deutlich zum Ausdruck kommt.



5. Die so häufig auftretende Verbindung der biblischen Szenen an den mittelalterlichen Kirchenportalen mit profanen Gebilden, wie den Darstellungen der zwölf Tierkreise, der zwölf Monatsarbeiten, der sieben freien Künste, hindert nicht, diese Bilderzyklen als *Concordia veteris et novi Testamenti* anzusprechen. Auch in diesem Punkt steht die Kunst des hohen Mittelalters in engster Beziehung mit der vorausgehenden Periode, in der, wie wir weiter unten zeigen werden, diese Motive als Fortbildung der *Concordia* auftreten. Die biblischen Gestalten an den Kirchenfassaden und Portalen waren monumentale Enzyklopädien der Offenbarung Gottes im Alten und Neuen Testament. Da lag es nun im Zeitalter der wissenschaftlichen Enzyklopädien und an den klassischen Stätten enzyklopädischer Wissenspflege (Chartres, Laon, Paris) nahe, in den Kreis der biblischen Gestalten auch andere enzyklopädische Ideen, zumal sie schon längst künstlerische Form angenommen hatten, beizufügen.

Wenn die hier in Frage stehenden Motive wirklich als Glieder der erweiterten *Concordia* angesehen und als solche in den Zyklus aufgenommen werden, so muß sich auch feststellen lassen, wie man sich die Zuordnung dachte. Lehrreich ist die Fassade von Laon, wo die Schöpfungsakte den sieben freien Künsten, also das göttliche Erschaffen dem geistigen Schaffen des Menschen gegenübergestellt wurde. Den zwölf Tierkreisen entsprachen die zwölf Monatsbilder. Später hat man, wie in Freiburg, wo die sieben freien Künste keine Parallele haben, das eine oder andere Sujet gewohnheitsmäßig in den Zyklus aufgenommen. So hat sich gegen Ende des Mittelalters die Idee der *Concordia* allmählich verflüchtigt; ganz ausgestorben ist sie aber nie. Noch im 15. Jahrhundert hat man den Propheten alle neun Sibyllen gegenübergestellt oder den vier großen Propheten die vier Kirchenväter beigeordnet.

6. In den statuarischen Zyklen der mittelalterlichen Kirchenportale kommt eine besondere Art der allegorischen Auslegung des Alten Testaments, die sich schon im Hebräerbrief zeigt, zum Ausdruck. Es werden die Helden des Alten Bundes, in denen sich die Offenbarung Gottes verkörperte, ausgewählt und symbolisch auf den Neuen Bund gedeutet. Dieser Zweig der Symbolik konnte erst von dem Zeitpunkt an die kirchliche Kunst beeinflussen, als die Voraussetzungen für die statuarische Plastik gegeben waren.

Im 11. Kapitel des Hebräerbriefes werden eine Reihe von Männern und Frauen des Alten Bundes angeführt, in denen sich die Macht des Glaubens in besonderer Weise betätigt hat: Abel, Henoch, Noe, Abraham, Isaak, Jakob, Sara, Joseph, Moses, Rahab, Gideon, Simson, David, Samuel. Die Väter haben sich von Klemens Romanus bis Gregor d. Gr. mit Vorliebe dieser Exempelreihe bei ihren moralischen Unterweisungen bedient. Wichtiger ist, daß man diese Helden des Alten Bundes zu Symbolen Christi selber gestempelt hat, wie wir aus Isidor von Sevilla (*Allegoriae quaedam scripturae sacrae*, Migne, P. lat. 83 S. 96) ersehen:

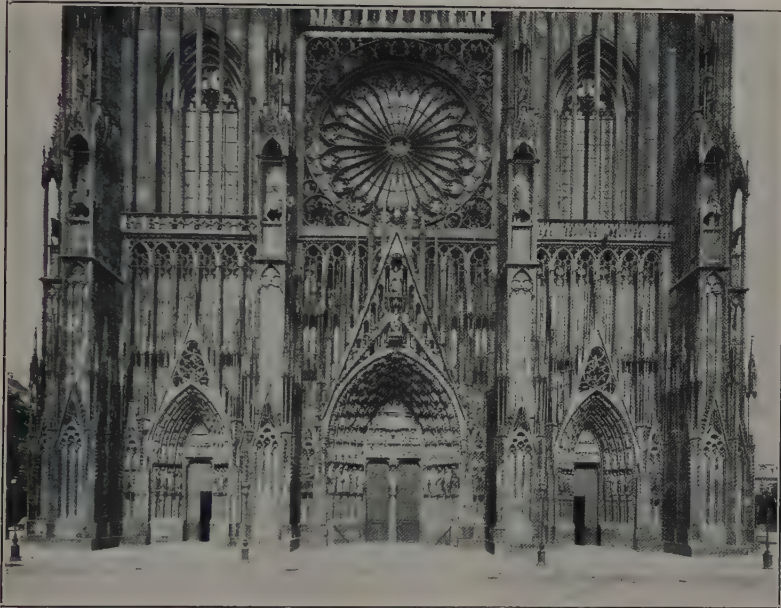
Adam figuram Christi gestavit.

Noe similitudinem praefert Domini usw.

## § 22. Falsche Anschauungen über die Entstehung der plastischen Zyklen

1. Nach den bisher gewonnenen Ergebnissen über die Natur und Entwicklung der monumentalen Bilderzyklen des hohen Mittelalters bedarf es keines Beweises mehr, daß die von Paul Weber und andern aufgestellte Behauptung, das kirchliche Schauspiel hätte die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes gebildet, falsch ist.

P. Weber (Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894) überrascht auf S. 51 seine Leser mit der Behauptung, die Wandgemälde von S. Angelo zu Formis in Unteritalien (11. Jahrh.), die F. X. Kraus im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XV (1893) untersuchte und publizierte, seien das älteste bekannte Denkmal des weihnachtlichen Prophetenspieles. Nach Marius Sepet (*Les Prophètes du Christ — Études sur les origines du théâtre du moyen-âge*, Paris 1878) ist dieses im Mittelalter vielverbreitete geistliche Schauspiel aus dem pseudoaugustinischen „*Sermo contra Paganos, Iudaeos et Arianos*“, der seit dem 12. Jahrhundert in der Matutin des Weihnachtsfestes in abgekürzter Form vorgetragen wurde, herausgewachsen. Wie kommt Weber zu seiner Aufstellung? In den Zwickeln der Arkadenbögen stehen folgende Propheten in ganzer Figur: Isaias, Daniel, Moses, David, Zacharias, die Sibylle, Salomon, Balaam, lauter Lieblingsfiguren des Prophetenspieles. Dazu kommen Oseas,



(Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.)

Bild 24. Teil der Westfassade des Straßburger Münsters.

Sophonias, Michäas, Amos (?), Ezechiel, Malachias — Personen, die im Prophetenspiel zwar nicht vorkommen, aber seinem Charakter nicht widersprechen. Virgil und Nabuchodonosor, die für das Prophetenspiel besonders charakteristisch sind, werden sich wohl an der zerstörten Wandfläche befunden haben! Ja noch mehr, da die Zahl der Propheten hier größer sei als im pseudoaugustinischen Sermo, so stelle der Zyklus in S. Angelo in Formis schon eine höhere Entwicklungsstufe des Prophetenspiels dar; auch die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionsspiels sieht Weber an den Oberwänden dieser Kirche.

Weber hat aber vergessen, uns zu sagen, wie der ganze Zyklus zusammengesetzt ist. In der Apside der *Rex gloriae*; an der Westseite das Jüngste Gericht, an den Wänden der Seitenschiffe Altes Testament (Genesis), im Mittelschiff das Jugendleben und die Passion des Herrn. Dazu kommen als Begleitfiguren die Propheten. Das ist also eine regelrechte *Concordia veteris et novi Testamenti*, und zwar mit den stereotypen Beschränkungen auf die Genesis für das Alte und auf die Jugend- und Passionsgeschichte Jesu für das Neue Testament. Von einem Prophetenspiel kann hier gar keine Rede sein. Zudem hat das Spiel um die Zeit, als die Mönche von

S. Angelo ihre Kirche ausmalen ließen, höchst wahrscheinlich noch gar nicht existiert. Es geht, wie wir gesehen haben, auf die sechste Lesung in der Weihnachtsmatutin zurück, die uns aber in dieser halbdramatischen Form vor dem 12. Jahrhundert nicht bezeugt ist.

Wenn Weber recht hätte, müßte man annehmen, daß die Mönche von Monte Cassino — denn diese müssen als Inspiratoren des Zyklus von S. Angelo angesehen werden — von den Propheten erst durch ein volkstümliches Spiel Kenntnis erlangt hätten. Nun aber besteht die ganze frühmittelalterliche Theologie in Aufsuchen von prophetischen Zeugnissen und im Aufstellen von Typen für Christus. Wenn das einem Dilettanten auf dem Gebiete der Theologie unbekannt war, so hätte der Kunsthistoriker wissen müssen, wie zahlreich die Prophetenbilder auf den Katakombenzyklen sind (Jonas, Daniel); er hätte sich erinnern müssen, daß auf einem der ältesten Katakombengemälde in der Priscilla-Katakombe der Prophet Isaias neben der Madonna mit dem Kinde steht, daß im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna aus der Zeit des Bischofs Neon (449—452) 16 Propheten, in S. Vitale Isaias und Jeremias genau an den gleichen Architekturteilen angebracht sind wie in S. Angelo, nämlich in den Bogenzwickeln. Er hätte sich sagen müssen, daß die Propheten gerade an der Stelle, die ihren Bildschmuck im 11. Jahrhundert an das Kirchenportal abgibt, in der Apside, nie fehlen. Ich erinnere an die nur in Kopien erhaltenen Mosaiken von Capua (Garrucci Taf. 255: Abdias, Philippus — Micha, Jakobus — Oseas, Petrus — Ezechiel, Lukas — Isaias, Matthäus — Zacharias, Judas — Sophonias, Jakobus — Nahum, Thomas). In S. Maria in Domnica zu Rom, unter Papst Paschalis I. (812—824) entstanden, deuten zwei Propheten auf die thronende Madonna (Garrucci Taf. 293). In Reichenau-Niederzell (11. Jahrh.) waren 12 Propheten mit Spruchbändern unter Baldachinen angebracht (vgl. Künstle u. Beyerle, Die Pfarrkirche in Reichenau-Niederzell, Freiburg 1901, Bild 25). So sind also die Propheten in der ganzen Entwicklung der christlichen Kunst die selbstverständlichen Begleitfiguren christologischer Sujets, und es liegt kein Anlaß vor, sie vom 11. Jahrhundert an aus einer ganz sekundären Erscheinung, dem Prophetenspiel, erklären zu wollen. Weber bemüht sich aber nur darum so sehr, den Zyklus in S. Angelo als ein gemaltes Prophetenspiel hinzustellen, weil für diese Zeit aus literarischen Quellen das Prophetenspiel sich noch nicht mit Sicherheit feststellen läßt. Sein Absehen geht vornehmlich darauf hinaus, die monumentalen Zyklen an den mittelalterlichen Kirchenportalen als Niederschläge des geistlichen Schauspiels zu erweisen; er bezieht sich ausdrücklich auf die Goldene Pforte von Freiberg und die Vorhalle der Liebfrauenkirche zu Nürnberg (S. 55). Um Anklänge an das Prophetenspiel zu finden, deutet er im Gegensatz zu allen Kennern des Portals von Freiberg die Frauengestalt neben Salomon als Sibylle, obwohl sie durch die Königskrone und ihre Stellung neben Salomon als Königin von Saba gekennzeichnet ist; die Königin neben David ist nach ihm Elisabeth, während es sicher Betsabee ist. Springer hat in seiner berühmten Studie „Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter“ den Zyklus von Freiberg richtig erklärt. Aber darin kann ich ihm nicht folgen, wenn er die großen Gestalten an den Portalwänden aus den Hymnen des Kirchweihfestes, wie sie das 12. Jahrhundert hervorgebracht hat, erklärt. Diese Texte waren viel zu wenig bekannt und volkstümlich, auch sind sie viel zu jungen Ursprungs, als daß sie als Quellen für solche Monumente in Betracht kommen konnten. Zudem kommen in ihnen nicht alle Personen des Portalschmuckes vor; so fehlt Daniel. Springer führt die Sequenzen des Adam von St. Viktor (gest. 1192) an, worin das Kirchweihfest als Gedächtnistag der Hochzeit Christi mit der Kirche besungen wird; die Hochzeitszeugen decken sich nun auffällig mit den Personenreihen an den Portalwänden von Freiberg: es sind Aaron, David und Betsabee, Salomon und die Königin von Saba, Johannes Baptista und Johannes der Evangelist. Trotzdem ist die Hypothese Springers abzulehnen, denn Maria mit dem Jesuskind kann nicht als Sponsa Christi gefaßt werden. Maria ist hier nicht Braut, sondern Mutter desjenigen, der einst die Welt richten wird. Darum sind in der äußersten



Archivolte Auferstehende dargestellt. Die großen Figuren sind darum nicht Brautzeugen, sondern Verkündiger und Symbole des Messias, soweit sie dem Alten Testament angehören; sie sind, soweit sie aus dem Neuen Bund stammen, Zeugen dafür, daß der Messias wirklich erschienen ist. Springer wäre gar nicht auf den Gedanken verfallen, die Idee der mystischen Hochzeit am Freiburger Portal zu suchen, wenn er die beiden Königspaare richtig verstanden hätte. Salomon und die Königin von Saba erscheinen als lebensgroße Figuren, wie in Freiberg, am Nordportal von Chartres, am Westportal von Amiens und ebenda in Reims. Salomon symbolisiert nach alter Tradition den Heiland, die Königin von Saba stellt diejenigen vor, die aus aller Welt herbeikommen, um ihn gläubig aufzunehmen. So wird das genannte Königspaar ein Symbol der Adoratio Magorum.



Bild 25. Apsidalbild zu Reichenau-Niederzell.

Auf dem Klosterneuburger Altar aus dem Jahre 1181 ist die Königin von Saba, die mit zwei Geschenke tragenden Dienern vor Salomon erscheint, als Typus unmittelbar neben die Adoratio Magorum gerückt. Die Symmetrie veranlaßte nun den Künstler von Freiberg, auf der gegenüberliegenden Seite David, der ja auch ein Symbol Christi ist, mit Bethsabée anzubringen.

2. Auch die beiden Gestalten der Ecclesia und der Synagoge, die seit dem 9. Jahrhundert zunächst als Begleitfiguren der Kreuzigung und dann vom Ende des 12. Jahrhunderts ab ohne diese als besonders betonte Bestandteile des monumentalen Portalzyklus auftreten — es sei nur an die herrlichen Figuren am Südportal des Straßburger Münsters und am Dom zu Bamberg erinnert (Bild 26 u. 27) —, stammen nicht aus dem geistlichen Schauspiel.

Beide Gestalten aus dem geistlichen Schauspiel abzuleiten, ist die eigentliche Absicht von P. Weber in seinem oben angeführten Buche; seine Hypothese hat für Künste, Ikonographische Prinzipienlehre etc.

diesen Punkt fast allgemeine Zustimmung gefunden. Nichtsdestoweniger ist sie falsch. Hier der Beweis: *Ecclesia* und *Synagoge* als Personifikationen der beiden Testamente sind seit Augustin, Leo, Gregor d. Gr., Isidor usw. geläufige Vorstellungen. Sie haben schon frühzeitig eine monumentale Darstellung gefunden; ich erinnere nur an die beiden Frauengestalten in S. Sabina zu Rom mit den Unterschriften: *Ecclesia ex gentibus* und *Ecclesia ex circumcisione*. Weber behauptet zwar, es sollten damit nicht die beiden Testamente symbolisiert, sondern die beiden Elemente charakterisiert werden, aus welchen sich die frühchristliche Kirche zusammensetzte, mit andern Worten, es solle damit die Tatsache ausgedrückt werden, daß sich die Kirche ursprünglich aus Juden und Heiden zusammensetzte. Das traf aber nur für ein paar Jahrzehnte zu; und in der Zeit, als die beiden Bilder entstanden, erhielt die Kirche aus der Judenschaft keinen Zuwachs mehr, es gab keine *Ecclesia ex circumcisione* in diesem Sinne mehr. Darum hat man sie auch nicht abgebildet. Die *Ecclesia ex circumcisione* ist das Alte Testament, das, was man auch *Synagoge* nannte. Weber will das nicht zugeben, weil es in seinem Interesse liegt, die *Ecclesia* und *Synagoge* erst aus dem Mittelalter zu datieren, um sie aus dem geistlichen Schauspiel ableiten zu können. Im Prophetenspiel, das den Wurzelstock für alle geistlichen Schauspiele bildet, kommen die *Ecclesia* und *Synagoge* nicht vor; wohl aber begegnen sie uns vom 12. Jahrhundert ab in etwa elf andern Spielen, zuerst im Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum deutscher Nation und vom Antichristen (12. Jahrh.) und dann im Benediktbeurer Weihnachtsspiel (13. Jahrh.). Wenn die These Webers zu Recht bestände, so müßte schon vor dem Drogo-Sakramentar, in dem beide Gestalten vorkommen, also in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, ein geistliches Schauspiel, in dem die *Ecclesia* und *Synagoge* auftreten, existiert haben. Davon läßt sich aber keine Spur nachweisen. Der versuchte Nachweis, daß die Personifikationen von *Ecclesia* und *Synagoge* aus dem Sermon „*Altercatio Ecclesiae et Synagogae*“ in das geistliche Schauspiel und von ihm in den mittelalterlichen Bilderzyklus kamen, ist also gänzlich mißlungen. *Ecclesia* und *Synagoge* sind Verkörperungen des uralten theologischen Prinzips der *Concordia veteris et novi Testamenti*. Frühzeitig monumental dargestellt, erscheinen sie ganz selbstverständlich auch in den monumentalen Bilderzyklen des Mittelalters, die nach dem gleichen Prinzip geordnet sind. Auf dieser Idee beruht auch das geistliche Schauspiel; und es ist darum nicht zu verwundern, daß beide Gestalten auch in ihm eine Stelle gefunden haben. Die streitende Haltung beider in der mittelalterlichen Kunst steht der Annahme, sie seien Symbole der *Concordia veteris et novi Testamenti*, nicht entgegen, denn das Resultat des Streites ist stets die *Concordia*, d. h. die *Synagoge* anerkennt stets, daß der Alte Bund seine Erfüllung im Neuen gefunden habe.

### § 23. Die typologischen Bilderkreise im allgemeinen

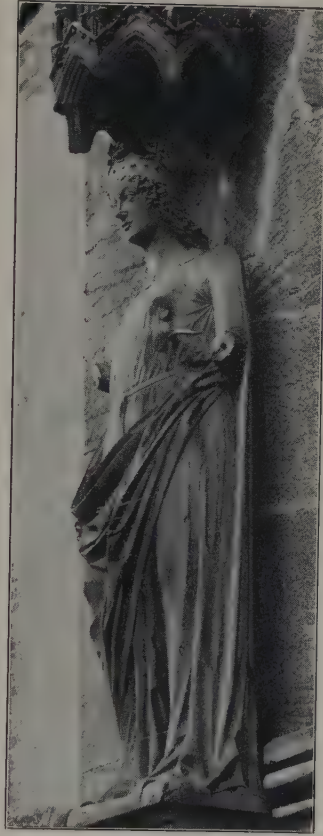
Literatur: G. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus mittelalterlichen Bilderhandschriften: Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission V S. 3—128. Wien 1861. — H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich: Ebd. N. F. Bd. II 2. Teil S. 20—87. Wien 1904. — W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926.

1. Gleichzeitig mit dem monumentalen Zyklus an den Kirchenportalen gelangt ein anderer Bilderkreis zur Entfaltung, der mehr noch als jener der mittelalterlichen Kunst ihr eigentliches Gepräge gibt: der typologische. Während jener sich im Rahmen der altchristlichen Überlieferung bewegt, ist dieser der Form nach neu. Den Inhalt aber schöpft er aus derselben Quelle, nämlich der allegorischen Exegese des Alten Testaments.

Während der Bilderzyklus, der uns im Vorhergehenden beschäftigt hat, im wesentlichen der Großplastik angehört und durch die Statuarik seine eigenartige Entwicklung erhält, entwickelt sich der typologische Bilderkreis in der Hauptsache auf dem

Gebiete der technischen und Kleinkünste (Emailwerke), der graphischen Künste (Glasmalereien, illuminierte Handschriften). Zur Darstellung in Werken der Großplastik eignet sich die typologische Bildanordnung nicht, wie sich aus ihrer Definition ergibt.

2. Unter typologischen Bilderkreisen versteht man Darstellungen aus dem Leben und Leiden Jesu Christi, worin jede einzelne Szene unmittelbar von den entsprechenden Vorbildern (Typen) des Alten Testaments umgeben ist.



(Phot. B. Haaf, Bamberg.)

Bild 26 u. 27. „Synagoge“ und „Kirche“ am Dom zu Bamberg.

Unter Typus versteht man eine Person, Sache, Handlung oder Begebenheit des Alten Testaments, wodurch Christus und seine Schicksale nach der Lehre des Neuen Testaments oder der späteren Exegeten angedeutet und vorgebildet werden. Der Typus ist also auch ein Symbol, aber es bezieht sich nur auf Christus und sein Werk. Zum Begriffe des Typus als eines ikonographischen Terminus gehört, daß das alttestamentliche Vorbild unmittelbar neben die neutestamentliche Erfüllung (Antitypus) gesetzt werde.

3. Zur Erläuterung dieser Definition sei hier die Beschreibung des Klosterneuburger Altaraufsatzes beigelegt, der eines der eigenartigsten und frühesten Werke typologischer Kunst darstellt.

Der Aufsatz besteht aus einem Mittelstück und zwei Flügeln; im ganzen ist er mit 51 Emailtafeln geschmückt, die in drei Reihen untereinander geordnet sind;



27 zieren den Mittelteil und 12 jeden Flügel. Jedes Bild trägt einen leoninischen Hexameter als Aufschrift. Je drei senkrecht untereinander befindliche Tafeln bilden eine Gruppe, bestehend aus einer neutestamentlichen Tatsache und zwei Typen aus dem Alten Bund. Die sechs letzten Szenen beziehen sich auf die letzten Dinge und sind nicht typologisch geordnet. Im ganzen haben wir also 15 Gruppen, deren Mitte jedesmal ein neutestamentliches Bild einnimmt, während über und unter diesem sich eine alttestamentliche Szene befindet. Zu jedem einzelnen Bilde gehören Brustbilder von Propheten mit ihren Namen und Aussprüchen. Über die Geschichte dieses Kunstwerkes sind wir vortrefflich unterrichtet. (Vgl. Heider-Camesina, Der Altaraufsatz im regulierten Chorherrenstift zu Klosterneuburg: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien IV, 1860, und K. Drexler, Der Verduner Altar, ein Emailwerk des 12. Jahrhunderts im Stifte Klosterneuburg, Wien 1903.) Abt Wernher von Klosterneuburg ließ es im Jahre 1181 von Meister Nikolaus aus Verdun herstellen. Bei einem Brande im Jahre 1322 wurde es beschädigt, und einige Bilder mußten erneuert werden. Die Zuordnung der Szenen ist folgende:

- |  |   |                                     |
|--|---|-------------------------------------|
| 1. Verheißung Isaaks.                    | Verkündigung Christi.                                   | Verheißung Simsons.                 |
| 2. Geburt Isaaks.                        | Christi Geburt.   | Geburt Simsons.                     |
| 3. Beschneidung Isaaks.                  | Beschneidung Christi.                                   | Beschneidung Simsons.               |
| 4. Abraham bringt den Zehn-<br>ten dar.  | Die heiligen drei Könige.                               | Königin von Saba.                   |
| 5. Durchzug durchs Rote Meer.            | Taufe Christi.  | Das eherne Meer.                    |
| 6. Moses zieht nach Ägypten.             | Einzug in Jerusalem.                                    | Heranbringung des Oster-<br>lammes. |
| 7. Melchisedech.                         | Abendmahl.  | Das Manna.                          |
| 8. Kain erschlägt Abel.                  | Der Judaskuß.   | Abners Tod.                         |
| 9. Isaaks Opfer.                         | Christus am Kreuz.                                      | Josua und Kaleb.                    |
| 10. Eva nimmt die Frucht.                | Kreuzabnahme.   | Abnahme des Königs Hai.             |
| 11. Joseph in der Zisterne.              | Grablegung.   | Jonas im Bauch des Fisches.         |
| 12. Der Würangel in Ägypten.             | Christus besiegt die<br>Hölle.                          | Simsons Kampf mit dem<br>Löwen.     |
| 13. Jakobs Segen.                        | Die Auferstehung.                                       | Simson trägt die Stadttore<br>fort. |
| 14. Enochs Himmelfahrt.                  | Christi Himmelfahrt.                                    | Elias im feurigen Wagen.            |
| 15. Arche Noe.                           | Ausgießung des Heiligen<br>Geistes.                     | Der brennende Dornbusch.            |
| 16. Christus erscheint in den<br>Wolken. | Die Engel rufen zum Auferstehung der Toten.<br>Gericht. |                                     |
| 17. Das himmlische Jerusalem.            | Christus als Richter.                                   | Die Hölle.                          |

Nur ein Theolog kann diese Anordnung der Bildfolge getroffen haben; man wird in dieser Annahme um so mehr bestärkt, wenn man sieht, daß die links stehenden Typen aus der Zeit vor der Gesetzgebung des Moses (*ante legem*) und die rechts stehenden aus der Zeit der Herrschaft des mosaischen Gesetzes (*sub lege*) stammen; beide Gruppen umrahmen die Ereignisse aus der Zeit des Heils (*sub gratia*). Nur bei der Gruppe 6 und 7 konnte der geistige Urheber des Werkes keine Typen aus der Zeit *sub lege* finden; er mußte sich darum an die Zeit *ante legem* halten.

4. In den typologischen Bilderkreisen erfährt die christliche Symbolik eine interessante Weiterbildung. Während sie nämlich in der Kunst der Katakombenzeit im wesentlichen eschatologischen Charakter trägt und auf den Monumenten, die wir unter dem Begriff der *Concordia veteris et novi Testamenti* zusammenfaßten, durch sie nur im allgemeinen der Gedanke ausgedrückt werden soll, daß das Neue Testament die Erfüllung des Alten ist, bringt die monumentale Typologie, wie sie uns seit dem 12. Jahrhundert

entgegentritt, die altchristliche und frühmittelalterliche Theologie in ihrem eigentlichen Wesen zur Darstellung.

Die Theologie des ersten Jahrtausends ist nämlich in der Hauptsache Exegese, die stets darauf ausgeht, christologische Vorbilder aufzusuchen und zu begründen. Die literarische Typologie, die schon im Evangelium und in den Schriften der Apostel in ihren Grundzügen festgestellt war, wurde von den Vätern als Ergänzung der verbalen Prophezeiungen angesehen und darum aufs eifrigste gepflegt. Wenn man nun sieht, wie schon der Verfasser des sog. Barnabasbriefes geradezu Jagd macht nach Typen Christi, und wie schon Justin in seinem Dialog mit Tryphon in dem Baum des Lebens im Paradies, im Stab des Moses, im Wanderstab Jakobs, in der Himmelsleiter, der Rute Aarons, dem Reis aus Jesse, der Eiche Mambre Typen des Kreuzes Christi sieht, von den späteren Exegeten gar nicht zu reden, so ist man verwundert, daß diese Ideen künstlerisch gar nicht verwertet werden. Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen ist eben Sepulkralkunst und steht unter dem Druck der Verfolgung; darum wählt sie die Symbole fast nur vom eschatologischen Gesichtspunkt. Ansätze zur typologischen Verwertung des Quellwunders, des geheilten Gichtbrüchigen und des Opfers Abrahams sind uns zwar oben (S. 19) begegnet; sie nehmen aber schon im 3. Jahrhundert den eschatologischen Charakter der übrigen Szenen an. Wie erklärt es sich alsdann, daß der typologische Gedanke auch in der neuen Kunstrichtung, wie er sich in der Zeit des Friedens gestaltete, nicht Wurzel faßte? In der *Concordia veteris et novi Testamenti*, die jetzt überall das herrschende Prinzip wird, sind nämlich die einzelnen Szenen nicht Typen, sondern Symbole überhaupt. Die Symbolik eignet aber nicht den Einzelbildern, sondern der ganzen Reihe als solcher. Darum ist die Auswahl meist willkürlich gemacht; sie beginnt mit dem Pentateuch, Josua, den Richtern und dehnt den Zyklus so weit aus, als es der Raum verlangt. Aus dem Neuen Testament wird gewöhnlich die Jugend- und Leidensgeschichte Jesu dargestellt. Das Alte und Neue Testament in dieser Weise sich gegenüberzustellen, ist hervorgerufen durch die Liturgie der Meßfeier, in der zunächst alttestamentliche und dann neutestamentliche Lesestücke regelmäßig, und zwar in der Form der *Lectio continua* vorgetragen wurden. Die Liturgie wie die Kunst geht bei dieser Art der Verwendung biblischer Stücke von dem Gedanken aus, der allen Theologen geläufig ist, daß nicht nur die einzelnen hervorragenden Tatsachen des Alten Testaments Typen des Neuen sind, sondern daß das Alte Testament als Ganzes ein Vorbild und eine Vorstufe dessen sei, was im Neuen zur wirklichen Erscheinung gelangte. In der *Concordia veteris et novi Testamenti*, wie wir sie in der monumentalen Plastik kennen lernten, werden die Vertreter der verbalen Prophetie, die zugleich auch Typen Christi sind, um den Gegenstand ihrer Verheißung gruppiert. Damit ist der eigentlichen Typologie der Weg gebahnt.

5. Die typologischen Bilderkreise sind das Erzeugnis gelehrter Erwägung; sie sind nicht aus volkstümlichen Anschauungen, sondern aus der Schulstube herausgewachsen. So erklärt es sich, daß ihr Entstehen mit der ersten Blüte der Scholastik zusammenfällt.

Tietze (a. a. O. S. 25) hat die Behauptung zu beweisen gesucht, daß die neue Anordnung des christlichen Bilderkreises von der Herrschaft der aristotelischen Philosophie in der dogmatischen Theologie dieser Zeit herrühre. Allein die scholastische Theologie wird in ihrer Eigenart nicht bloß durch die Verwendung der aristotelischen Philosophie gekennzeichnet, sondern vorab dadurch, daß man sich vom 11. Jahrhundert nicht mehr mit den magern Auszügen eines Isidor, eines Beda, eines Alkuin und Rhaban begnügte, sondern auf die Schriften der großen Väter des Abendlandes selber griff. Hier fand man den reichen typologischen Schatz. Man hatte diesen zudem vortrefflich gesammelt und übersichtlich angeordnet zur Verfügung in der *Glossa ordinaria* des Walahfrid Strabo, die im 12. Jahrhundert das beliebteste

Bibelwerk war. Man ordnete den Stoff nach Art eines Kapitels in einem scholastischen Lehrbuch, indem man die neutestamentliche Tatsache in die Mitte stellte und sie durch die Typen und Prophetengestalten mit den entsprechenden Texten erläuterte.

## § 24. Heimat der vollkommen entwickelten typologischen Bilderkreise

**Literatur:** J. Braun, *Der christliche Altar* I S. 37 ff. — Ch. Cahier et A. Martin S. J., *Monographie de la Cathédrale de Bourges. Première partie: Vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle.* Paris 1841—1844. — v. Falke u. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten.* Frankfurt a. M. 1904. — B. Kleinschmidt, *Der mittelalterliche Tragaltar: Zeitschrift für christl. Kunst* XVI S. 299 ff. und XVII S. 13 ff.

1. Vollkommen ausgestaltet ist uns die monumentale Typologie bisher nur auf dem Klosterneuburger Altar begegnet. Doch leidet dieses Werk an dem Mangel, daß die Typen zu subtil ausgewählt sind und daß die Bildfolge zu ausgedehnt ist. Einfacher ist die Anordnung auf den Tragaltären des Godefroid de Claire aus Huy und seiner Schule aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Ihren klassischen Ausdruck findet die typologische Manier auf den Glasgemälden zu Bourges, Chartres, Le Mans, Tours, Rouen, sämtlich aus dem 13. Jahrhundert.

Am deutlichsten läßt sich die Entwicklung des Bilderkreises von der karolingisch-ottonischen Zeit bis ins 12. Jahrhundert an den Tragaltären verfolgen. Zuerst finden wir hier ähnlich wie im monumentalen Wandschmuck von Reichenau und St. Gallen nur neutestamentliche Szenen. Dann tritt die erweiterte Concordia veteris et novi Testamenti auf. Erst auf den Werken des Godefroid de Claire und seiner Schule finden wir die klare typologische Anordnung. Es sei auf einen Tragaltar im bischöflichen Museum zu Augsburg aus der Zeit um 1160 (abgeb. Falke u. Frauberger Taf. 76 u. 77) und auf den im Musée National zu Brüssel (Taf. 78 ebd.) verwiesen. Aus diesem Kreise stammt auch der oben behandelte Altaraufsatz zu Klosterneuburg.

Die Idee und Anordnung des Stoffes, die auf den französischen Glasfenstern befolgt wird, ist beinahe überall die gleiche: das Medaillon in der Mitte stellt die neutestamentliche Tatsache dar; die seitlichen kleineren Medaillons führen die Sinnbilder aus dem Alten Testament vor. Der Zyklus beschränkt sich regelmäßig auf Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt.

Es sei hier die Beschreibung eines Glasgemäldes aus Bourges beigelegt (Bild 28).

a) Die Kreuztragung, in einem Vierpaß dargestellt; darum gruppieren sich die Szenen: Isaak trägt das Holz auf den Berg; die Opferung Isaaks; die Witwe von Sarepta mit den zwei kreuzweise getragenen Holzstücken; die Juden schlachten das Passahlamm und bezeichnen die Türen mit dem T.

b) Die Kreuzigung, auf einer Kreisfläche dargestellt; links davon Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt; rechts die Aufrichtung der ehernen Schlange.

c) In einem Vierpaß die Auferstehung; darum gruppieren sich die Szenen: David vor einer Palme sitzend, neben welcher der Pelikan seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt; der Löwe, der seine togeborenen Jungen zum Leben ruft; Elisäus erweckt den Sohn der Witwe; Jonas wird vom Walfisch ans Land geworfen.

d) Oben an der Spitze des Fensters: Jakob segnet die beiden Söhne Josephs, Ephraim und Manasse, mit kreuzweise gehaltenen Armen.

Eine weitere Stufe in der typologischen Anordnung stellt alsdann ein Glasgemälde von Lyon dar, wo die Bilderserie mit der Jugendgeschichte Christi beginnt. Die neutestamentlichen Tatsachen nehmen hier die ganze Bildfläche ein, und die Typen erscheinen als nebensächliches Beiwerk in den schmalen ringsumlaufenden Zierleisten (vgl. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges* pl. VIII; Mâle II S. 37 ff.). Von unten nach oben folgen hier:



Isaias.	Mariä Verkündigung.	Jungfrau mit dem Einhorn.
Brennender Dornbusch.	Geburt Christi.	Fell Gideons.
Opfer Abrahams.	Christus am Kreuz.	Eherne Schlange.
Jonas ausgespien.	Auferstehung.	Löwe mit seinen Jungen.
Vogel Chaladrius.	Himmelfahrt.	Adler mit seinen Jungen.
Engel.	Apostel.	Engel.

2. Das Charakteristische an den hier beschriebenen Bilderzyklen besteht darin, daß in ihnen vielleicht zum ersten Mal neben den Vorbildern aus dem Alten Testament Tiergeschichten aus dem „Physiologus“ als gleichwertige Typen verwendet werden.

Für die Plastik ist diese Art von Symbolik zu kompliziert, als daß sie sich hätte einbürgern können. Versucht hat man es mit ihrer Darstellung an der Kathedrale von Reims, wo die Opferung Isaaks, die eherne Schlange, die Israeliten das Kreuz (T) an ihre Türen malend und die Witwe von Sarepta abgebildet sind. Es sind dies lauter Sinnbilder der Kreuzigung, die selber aber nicht dargestellt wurde. Nahe damit verwandt ist der auf einer französischen Vorlage beruhende Fries am nördlichen Turm des Straßburger Münsters aus dem 14. Jahrhundert (vgl. *Mél. d'Archéol.* VIII [1874] S. 150 ff.), wo nebeneinander abgebildet sind: das Opfer Abrahams; der Adler mit seinen Jungen; das von Jägern verfolgte Einhorn; der Löwe, der seine Jungen zum Leben erweckt; Jonas vom Fische ausgespien; die eherne Schlange; der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt; der Vogel Phönix von Flammen umgeben. Auch hier fehlen die Antitypen (Verkündigung, Kreuzigung, Auferstehung). Während in Reims alle Typen noch aus dem Alten Testament genommen sind, überwiegen in Straßburg bereits die Typen aus dem Physiologus. In der symbolischen Literatur des Mittelalters begegnet uns die Manier, die alttestamentlichen Typen durch solche aus diesem Tierbuch zu ergänzen, zuerst bei Honorius von Augustodunum (gest. 1130). Er beginnt in den für die Hauptfeste geschriebenen Predigten immer damit, daß er auf das große Ereignis im Leben des Heilandes hinweist, welches an dem betreffenden Tag festlich begangen wird. Dann bringt er aus dem Alten Testament alle Tatsachen, die sich auf das Ereignis beziehen lassen und als Sinnbilder dafür gelten können; endlich sucht er in der Natur die Symbole für das Ereignis, und dabei geht er sogar auf die Sitten der Tiere ein, um selbst in ihnen noch den Schatten des Lebens und des Todes unseres Heilandes zu finden.

Honorius sieht tatsächlich im Einhorn ein Symbol der Menschwerdung. Das Einhorn, sagt er unter Resümierung der Tierbücher, ist ein wildes Tier, dessen man sich sehr schwer bemächtigen kann. Man vermag es nur einzufangen, wenn eine Jungfrau in der Nähe ist. Sieht das Tier die Jungfrau, so kommt es und flüchtet sich in ihren Schoß, so daß es die Jäger in ihre Gewalt bringen können. Das Einhorn ist Jesus Christus, und das Horn auf seiner Stirn versinnbildlicht die unbesiegbare Kraft des Gottessohnes. Er hat im Schoß der Jungfrau geruht und ist eingefangen worden, d. h. er hat im Schoß der Mutter die menschliche Natur angenommen und hat sich denen gegeben, die ihn suchten. In einer Osterpredigt erzählt Honorius nach den Tierbüchern, daß die Löwin tote Jungen zur Welt bringt, die aber nach drei Tagen durch das Gebrüll des Löwen zum Leben erweckt werden. So hat auch Christus drei Tage lang gleich einem Toten im Grabe gelegen, aber am dritten Tage erhob er sich, erweckt durch die Stimme des Vaters. Er fügt noch bei, daß der Phönix und der Pelikan ebenfalls Sinnbilder der Auferstehung seien, denn von Anfang an hatte Gott diese Vögel dazu bestimmt, die künftigen Geschehnisse auszudrücken. In der Himmelfahrtspredigt heißt es bei Honorius: Der Adler fliegt unter allen Tieren am höchsten, und er ist die einzige Kreatur, die es wagt, in die Sonne zu schauen. Wenn er seine Jungen fliegen lehrt, hält er sich im Anfang über ihnen, um sie dann auf seine ausgebreiteten Flügel zu nehmen. So hat sich Christus im Himmel über alle Heiligen erhoben, weil er zur

Rechten des Vaters sitzt. Er hat die Flügel seines Kreuzes über uns gebreitet und hat uns gleich dem verirrtten Schafe auf seinen Schultern getragen.

Vom Vogel Chaladrius, dem andern Symbol der Himmelfahrt, erzählt Honorius nach dem „Physiologus“: Es gibt einen Vogel, der Chaladrius genannt wird und durch den man gewahr werden kann, ob ein Kranker dem Tode entrinnen wird oder nicht. Man setzt ihn neben den Kranken; wenn der Kranke sterben soll, wendet der Vogel den Kopf ab; soll er leben, so heftet der Vogel den Blick auf ihn und saugt die Krankheit mit seinem geöffneten Schnabel ein. Dann fliegt er hinaus in die Sonnenstrahlen, und die aufgesogene Krankheit löst sich von ihm wie ein Schweiß, während der Kranke gesundet. Der weiße Chaladrius ist der von einer Jungfrau geborene Christus. Er hat sich dem Kranken genähert, als sein Vater ihn zur Rettung der Menschheit entsandte. Er hat sein Antlitz von den Juden abgewandt und sie dem Tode überlassen; aber uns hat er sich zugewandt und unsere Gebrechen auf das Kreuz übertragen. Ein blutiger Schweiß ist von ihm geflossen. Dann ist er mit unserem Fleisch zum Vater wieder emporgestiegen und hat uns allen das Heil gebracht.

Wir haben diese Dinge so ausführlich mitgeteilt, weil wir hier am Ursprung einer Reihe von symbolischen Motiven stehen, die sich das ganze Mittelalter hindurch erhalten haben (vgl. Mäle II S. 39 ff. und *Archaeological Journal* LXIX, London 1912, S. 381 ff.: *The Caladrius and its legend sculptured upon the twelfth century door-way of Alne Church, Yorkshire*, mit Bildern aus Handschriften des Brit. Museums).

3. Einige Jahrzehnte später hat man auch in Deutschland die typologische Manier nachgeahmt, dabei aber auf die Verwendung der Typen aus dem „Physiologus“ regelmäßig verzichtet.

Es sei auf die Anordnung der Bildfolge an einem Chorfenster der St. Veitskirche zu München-Gladbach aus der Zeit um 1300 hingewiesen (vgl. Clemen, *Rheinlande* III, 4, S. 32, Taf. v):

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 1. Mariä Verkündigung.    | 1a. Verkündigung an Abraham.           |
| 2. Geburt Christi.        | 2a. Brennender Dornbusch.              |
| 3. Darstellung im Tempel. | 3a. Darstellung Samuels.               |
| 4. Anbetung der Magier.   | 4a. Die Königin von Saba.              |
| 5. Taufe Christi.         | 5a. Das Bad Naamans.                   |
| 6. Das Abendmahl.         | 6a. Das Passahlamm.                    |
| 7. Geißelung Christi.     | 7a. Achor wird an einen Baum gebunden. |
| 8. Kreuzigung.            | 8a. Die eherne Schlange.               |
| 9. Grablegung.            | 9a. Jonas ins Meer geworfen.           |
| 10. Auferstehung.         | 10a. Jonas ausgespien.                 |
| 11. Pfingstwunder.        | 11a. Moses erhält das Gesetz.          |
| 12. Thronender Christus.  | 12a. Thronende Mutter Gottes.          |

Nahe damit verwandt ist der wohl aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende Zyklus im mittlern Chorfenster der Stiftskirche zu Weissenburg i. E. (vgl. Lutz u. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Leipzig 1907—1909, Taf. 117 u. 118).

Auch zwei große Glasgemälde in Assisi aus derselben Zeit sind hierher zu rechnen (vgl. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi* I S. 176 ff.).

Wenn Kleinschmidt (a. a. O. S. 168) hervorhebt, daß die Vorliebe für die Kindheitsszenen, wie sie in dem Zyklus in Assisi ursprünglich zu beobachten ist, und die ausführliche Schilderung der Passion durch die franziskanische Geistesströmung diktiert sei und sich aus der Vorliebe des hl. Franz für die Geheimnisse des Jugendlebens und der Passion des Herrn erkläre, so ist das ein Irrtum. Man hat es längst beobachtet, und aus unserer Darstellung ergeben sich dafür die klarsten Beweise, daß in den monumentalen Bilderzyklen der frühchristlichen Zeit und des Mittelalters das Jugendleben und das Leiden Christi stets in den Vordergrund traten. Der Inspirator des hier beschriebenen typologischen Zyklus ist nicht in Italien, wo die



Typologie nie recht heimisch wurde, zu suchen. Ich halte dafür, daß ein deutscher Franziskaner vom Mittelrhein das Schema nach dem Mutterkloster des Franziskanerordens gebracht hat.

4. Nach den bisherigen Befunden kann als Heimat der typologischen Bilderkreise nur das nördliche Frankreich und das anstoßende Lothringen in Betracht kommen.

In der Gegend zwischen Maas, Mosel und Schelde entstanden im 9. und 10. Jahrhundert eine ganze Reihe von Elfenbeintafeln mit der Ecclesia und Synagoge (vgl. P. Weber, Geistliches

Schauspiel S. 19 ff.). In dieser Gegend entfaltete sich auf den Tragaltären die Typologie, wie wir gesehen haben. Im 32. Kapitel seines Berichtes über die von ihm in St-Denis geleiteten Bauten sagt



Bild 28.  
Glasgemälde in der Kathedrale zu Bourges  
mit typologischen Bildern.

Abt Suger (gest. 1151) über ein Emailkreuz:

„Pedem vero quattuor evangelistis comptum, et columnam, cui sancta insidet imago, subtilissimo opere smaltitum, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis; et capitulo superiore mortem domini cum suis imaginibus ammirante, per plures auri-fabros Lotharingos quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus“ (Schlosser, Quellenbuch S. 275). Aus dieser Stelle ergibt sich, daß man in Lothringen während des 12. Jahrhunderts die Anfertigung von Emailwerken mit typologisch geordneten biblischen Szenen fabrikmäßig betrieb. Der Klosterneuburger Altaraufsatz stammt aus Verdun und gehört ebenfalls noch dem 12. Jahrhundert an. Das 13. Jahrhundert hat uns die typologischen Zyklen in Bourges, Chartres, Le Mans usw. geschenkt.



5. Wenn im allgemeinen auch an dem Grundsatz festgehalten werden muß, daß die literarische und monumentale Symbolik selbständige Schöb-linge aus einer Wurzel sind, so muß doch für die typologischen Bildkreise wegen ihres gelehrten Charakters eine direkte literarische Quelle angenommen werden. Es ist gewiß nicht zufällig, daß alle wirklich typologisch angeordneten Werke aus der nämlichen Gegend stammen, wo auch die neue theologische Wissenschaft seit der Mitte des 11. Jahrhunderts sich entfaltet hatte.

Der Gedanke, daß der Emaillkünstler von Verdun die fein durchdachte Anordnung auf dem Klosterneuburger Altar selber erfunden oder daß der Glasmaler von Bourges die klassische Bildfolge selbständig ersonnen habe, ist vollständig ausgeschlossen. Es ist, wie wir oben gesehen haben, Måle gelungen, die typologischen Glasgemålde mit Hilfe des „Speculum ecclesiae“ von Honorius von Augustodunum befriedigend zu erklären, wie er auch die typologischen Skulpturen von Laon aus demselben Autor vortrefflich entziffert hat (I S. 148 ff.). Gewiß ist für uns das Speculum des Honorius als Schlüssel zum Verständnis vieler Kunstwerke aus dem Ende des 12. und aus dem 13. Jahrhundert wichtig. Wenn aber nun Måle weitergeht und in den Predigten dieses Mannes die unmittelbare Quelle, die direkte Vorlage für die Typologen von Bourges, Lyon, Laon usw. sieht, so muß ihm widersprochen werden (vgl. Sauer, Symbolik des Kirchengebåudes S. 12 ff. u. 282 ff.). Denn ist es schon an und für sich ganz unwahrscheinlich, daß ein paar Texte einen solchen Erfolg auf einem Gebiete hatten, auf das sie zunächst gar nicht einwirken wollten, so ist zu beachten, daß die Werke des Honorius als eines Deutschen in Frankreich wenig bekannt geworden sind. Auch hat man schon früher (vgl. Sauer S. 20) die Wahrnehmung gemacht, daß die Kompendien des Honorius weder auf die theologische Literatur noch auf die geistige Kultur des Mittelalters überhaupt einen wahrnehmbaren Einfluß ausgeübt haben. Es muß sich im Kreise der Frühscholastiker zu Reims, Chartres, Laon oder Paris schon im 11. Jahrhundert ein typologisches Kompendium nach Art der Biblia Pauperum gebildet haben, das zunächst als Lehrbuch in den Domschulen diente. Als Quelle wurde wohl die Glossa ordinaria benützt, die damals sich der größten Beliebtheit erfreute. Daß man auch nach profanen Typen suchte, ist in der Zeit, wo man die kirchliche Theologie mit Hilfe der profanen Wissenschaften auszubauen bestrebt war, verständlich. Man griff nach den Tierbildern im Physiologus, der vom 11. Jahrhundert an volkstümlich wurde, wie die metrische Übersetzung eines gewissen Theobaldus (vgl. Lauchert, Geschichte des Physiologus S. 97) und der ältere deutsche Physiologus erkennen läßt (ebd. S. 116). In Deutschland allerdings hielt man sich, wie die Glasgemålde von München-Gladbach und von Weißenburg zeigen, den Physiologustypen gegenüber noch ablehnend; hier werden sie erst im Verlaufe des 14. Jahrhunderts beliebt.

## § 25. Die Biblia Pauperum

Literatur: Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyzeumsbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Schwarz. Neue Ausgabe. Freiburg i. Br. (o. J.). - Biblia Pauperum, hrsg. von P. Heitz. Mit einer Einleitung von W. L. Schreiber. Straßburg 1903. Biblia Pauperum. Deutsche Ausgabe von 1471. Weimar 1906. — Biblia Pauperum. Uicum der Heidelberger Universitätsbibliothek, hrsg. von Kristeller. Berlin 1906. — Henrik Cornell, Biblia Pauperum. Stockholm 1925. — H. Engelhardt, Der theologische Gehalt der Biblia Pauperum: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 243. Straßburg 1927.

1. Unter Biblia Pauperum versteht man die Vereinigung von gewöhnlich 34 typologischen Gruppen in der Anordnung, daß die neutestamentliche Szene von je vier Propheten und je zwei Vorbildern aus dem Alten Testament umgeben ist. Auf diese Weise kommt eine graphisch dargestellte

Christologie zustande, die mit der Verkündigung an Maria beginnt und mit der Sendung des Heiligen Geistes und der Krönung Mariä schließt. Das Schwergewicht ist auf die Typen gelegt, denen, weil die systematisch durchgeführte Ergänzung der verbalen Prophetie durch die typologischen Hinweise eine neue Erscheinung ist, umfangreiche Texte beigelegt werden.

Die Bezeichnung „Biblia Pauperum“ erhielt unser Bilderzyklus durch irrtümliche Benennung späterer Bibliothekare. Die alten Handschriften und Drucke überliefern das Werk ohne Titel. Nachdem die Bezeichnung sich aber eingebürgert hat, muß sie beibehalten werden. Die früheren Anschauungen über Entstehung der Biblia Pauperum seien nur kurz genannt. Im 18. Jahrhundert stellte Heinecke (Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen II, Leipzig 1769, S. 144) auf Grund einer in Hannover befindlichen Biblia Pauperum die Behauptung auf, Bischof Ansgar von Bremen (gest. 866) sei ihr Verfasser. Er kam auf diese abenteuerliche Idee, weil er die Wahrnehmung machte, daß einige Skulpturen am Dom zu Bremen, der von genanntem Bischof Ansgar erbaut worden sei, mit Szenen in der Wolfenbüttler Armenbibel identisch waren. Es hat sich aber herausgestellt, daß die erwähnten Skulpturen nicht dem 9., sondern dem 16. Jahrhundert angehören. Dem alten Heinecke sind diese Phantasien zu verzeihen, denn von Kunstsachen verstand er sicherlich nichts; aber unbegreiflich ist, daß noch Laib und Schwarz (S. 26) gar keine Schwierigkeit in der Legende finden, Ansgar von Bremen habe die erste Armenbibel verfaßt. Schon Lessing (Zur Geschichte und Literatur II, Berlin 1793, S. 319) trat der Hypothese Heineckes entgegen, aber nur um eine andere, ebenso unhaltbare aufzustellen: die Glasmalereien im Kreuzgang des Klosters Hirsau — diese sind aber erst 1518 unter Abt Johannes von Calw entstanden — seien das Vorbild der Biblia Pauperum (vgl. Paul Weizsäcker, Ein wiedergefundener Gemäldezyklus im Winterrefektorium des Klosters Hirsau: Christliches Kunstblatt, Stuttgart 1900, und Württembergische Vierteljahrshefte N. F. IX). Auch die von Günthner (Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern I, München 1810) vertretene Meinung, die Tegernseer Armenbibel (jetzt in München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm 19414) sei die Urschrift aller übrigen Exemplare, und ein Mönch Wernher in Tegernsee habe sie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angelegt, ist als unrichtig dargetan (vgl. Schreiber in der Ausgabe von P. Heitz S. 23 f.).

2. Die fast vollständige Identität in den textlichen Zugaben und in der Auswahl der Typen läßt erkennen, daß alle vorhandenen Exemplare auf eine Urschrift zurückgehen.

Die beste Untersuchung des handschriftlichen Befundes verdanken wir Schreiber a. a. O. Schreiber kannte 33 Handschriften, von denen drei ohne Bilder sind. Die Bilderhandschriften unterscheiden sich zunächst dadurch voneinander, daß die einen zwei typologische Gruppen auf einer Seite vereinigen, die andern jeder Gruppe eine ganze Seite widmen. Tietze (a. a. O.) konnte auf fünf weitere Handschriften hinweisen. Die älteste ist jene aus St. Florian (Nr. 1 bei Heitz), die noch dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts angehört. Die vor dem Jahr 1350 entstandenen zeigen nur 34 Gruppen von der Verkündigung des Engels zu Nazareth bis zur Krönung Mariens, die man als die Urgruppen bezeichnen kann. Im 15. Jahrhundert macht sich das Bestreben geltend, die Gruppen zu vermehren; es werden deren 40, 48 und mehr (vgl. Schreiber S. 28).

3. Obwohl fast alle bisher bekannt gewordenen Handschriften der Biblia Pauperum dem südlichen Deutschland und Österreich angehören, so kann als Heimat der Ur-Armenbibel doch nur jene Gegend in Betracht kommen, die wir bereits als Ursprungsort der Typologie überhaupt gefunden haben, nämlich das nördliche Frankreich mit seinen Bildungsstätten fröhscholastischer Theologie in Reims, Paris, Chartres und Laon.

Als älteste Form typologischer Betrachtungsweise muß jene gelten, die die Vorbilder ausschließlich aus dem Alten Testamente wählt; den eigentlichen Typen Tierbilder aus dem Physiologus gleichzustellen, ist eine spätere Form der Typologie. Im *Speculum ecclesiae* des Honorius von Augustodunum (gest. 1130) kann diese zweite Phase schon auf allgemeines Verständnis rechnen. Da nun die Typologie in der Armenbibel rein biblisch gestaltet ist, so muß sie entstanden sein, bevor die neue Mode aufkam. Sie ist jenes theologische Hilfsbuch, das sich uns bereits oben als notwendiges Postulat ergab. Wahrscheinlich ursprünglich bilderlos, zeigte dieses Kompendium in einer kreisförmigen Umrahmung den neutestamentlichen Text und in kleineren Dreiviertelskreisen die prophetischen Stellen, während man darunter oder daneben den Inhalt der typischen Stellen aus dem Alten Testament beifügte. Eine ähnliche geometrische Anordnung zeigen noch heute eine große Zahl von Armenbibeln, nur daß die Kreise mit Bildern ausgefüllt sind und der Text kurz angedeutet wird. Auch die *Glossa ordinaria*, aus der der Verfertiger der ersten Armenbibel sein Wissen höchstwahrscheinlich geschöpft hat, war in der handschriftlichen Überlieferung ähnlich angeordnet: in der Mitte steht der zu erklärende Text und ringsum die allegorische Exegese. Ich halte also dafür, daß die Urform der Armenbibel etwa in der Mitte des 11. Jahrhunderts in Frankreich entstanden ist, hier aber bilderlos blieb und darum nur in den Fachkreisen Verbreitung fand. In Deutschland wurde dieses typologische Sammelwerk volkstümlich infolge der reichen Illustration und darum immer wieder erneuert. Erwähnt sei noch, daß M. J. Guibert (*Revue des Bibliothèques*, août-sept. 1905) meint, zeigen zu können, die *Biblia Pauperum* sei von der „Aurora“ des Peter von Riga abhängig.

4. Aus Vorstehendem ergibt sich, daß die *Biblia Pauperum* kein Malerbuch war, wie einige meinten; sie ist auch nicht die Nachbildung eines monumentalen Gemäldezyklus in Buchform, sondern ein theologisches Kompendium, das den Zweck hatte, zu zeigen, wie die messianischen Weissagungen durch die Typen ergänzt und erläutert werden können.

## § 26. Die ältere marianische Typologie

1. Die ältere marianische Typologie ist aus der christologischen herausgewachsen; denn einmal beschränkt sie sich ursprünglich darauf, die jungfräuliche Mutterschaft Mariens zu verherrlichen; dann sind alle älteren marianischen Typen, besonders auch die aus dem Physiologus entnommenen, anfänglich christologisch. Eine Ausnahme macht nur der brennende Dornbusch, der von den Exegeten stets als Symbol der Jungfrau Maria verstanden wurde. Das geheimnisvolle Vlies Gideons, ursprünglich ein Symbol der Kirche, wurde erst vom hl. Bernhard im marianischen Sinne gedeutet (vgl. *Måle II* S. 148).

Als ältestes Beispiel der typologischen Verherrlichung Mariens muß das linke Seitenportal der Kathedrale von Laon gelten: im Tympanon die thronende Mutter Gottes; über ihr der Heilige Geist und Gott Vater; die drei Könige verehren das Jesuskind. Im Feld unter der Jungfrau die drei Szenen: Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten. An den Wandsäulen: Mariä Heimsuchung, Darstellung Jesu im Tempel. In den vier Archivolten, die das Tympanon umspannen, wird der Zyklus fortgesetzt: in der ersten sechs Engel, in der zweiten der Kampf der Tugenden gegen die Laster, in der dritten und vierten Archivolte ein Zyklus alttestamentlicher Vorbilder, auf die es uns hier hauptsächlich ankommt: Gideons Vlies; brennender Dornbusch; Daniel den Drachen zertretend; Daniel in der Löwengrube von Habakuk gespeist; die Bundeslade; die Jungfrau mit dem



Einhorn; Balaam weissagend (*Orietur stella ex iacob*); Nabuchodonosors Traumgesicht von der Statue; Salbung eines Königs; die verschlossene Türe; die erythreische Sibylle; die drei Jünglinge im Feuerofen (vgl. *Måle II* S. 148 ff. und Sauer a. a. O. S. 284 u. 332).

Es ist *Måle* (II S. 149) gelungen, diese Darstellungen aus einer Predigt des Honorius von Autun auf Mariä Verkündigung mit Sicherheit zu erklären:

1. Moses sah einen brennenden Dornbusch, den die Flammen nicht verzehrten und in dessen Mitte Gott erschien. Das bedeutet die heilige Jungfrau, welche das Feuer des Heiligen Geistes erleuchtet hat, so daß sie empfing, ohne vom Feuer der bösen Lust verletzt zu werden.

2. Aaron hat auf den Befehl Gottes einen dürrn Stab in die Bundeslade gelegt; am nächsten Tag blühte der Stab und trug Früchte. Der dürre Stab, der Früchte trägt, ist die Jungfrau Maria, die den Gottmenschen Jesus Christus der Welt schenkte.

3. Gideon breitet ein Vlies auf der Tenne aus, auf das der Tau des Himmels fällt, ohne die Tenne zu benetzen. Das Vlies ist die heilige Jungfrau, welche einen Sohn empfängt. Die trocken gebliebene Tenne ist ihre unverletzte Virginität.

4. Ezechiel sieht ein stets verschlossenes Tor, durch das nur der König geht und das nach seinem Durchgang sofort wieder geschlossen wird. Die heilige Maria ist das Tor des Himmels, welche vor, in und nach der Geburt Jungfrau blieb.

5. Nabuchodonosor sieht eine Statue aus verschiedenen Metallarten zusammengesetzt. Ein Stein, der auf wunderbare Weise von einem Berg sich loslöst, zertrümmert die Statue. Der Stein wird zu einem großen Berg und erfüllt die ganze Erde. Der Stein ist Jesus Christus, von einer Jungfrau geboren, die nie von einem Manne umfaßt worden ist.

6. Nabuchodonosor ließ ein Götzenbild errichten, das alle seine Untertanen anbeten sollten. Ananias, Azarias und Misael weigerten sich, das zu tun und wurden in einen Feuerofen geworfen. Das Feuer vernichtete aber auf Gottes Anordnung die Außenstehenden, während die drei Jünglinge unversehrt blieben. So hat auch der Heilige Geist die heilige Jungfrau innerlich erleuchtet und befruchtet, von außen aber jede sinnliche Begierde von ihr ferngehalten.

7. Daniel wird, weil er den Drachen getötet, in die Löwengrube geworfen. Der König versiegelt die Grube, um Daniel vor den Babyloniern zu schützen. Habakuk gelangt, ohne das Siegel zu zerbrechen, auf wunderbare Weise mit Speise zu Daniel. Als der König nach sieben Tagen das Siegel unverletzt und den Propheten noch am Leben findet, befreit er ihn. So ist auch Christus, ohne das Siegel zu zerbrechen, in den Schoß seiner Mutter gekommen; und bei unverletztem Siegel hat er als Licht und Zierde der Engel und Menschen den jungfräulichen Schoß wieder verlassen.

Man sieht also, die Übereinstimmung zwischen der Predigt des Honorius auf Mariä Verkündigung und den Darstellungen auf dem Portal von Laon ist groß. Ja *Måle* behauptet sogar, der Künstler habe unmittelbar aus Honorius sein Programm. Darin irrt er aber, wie Sauer a. a. O. S. 284 gezeigt hat. Es muß vielmehr angenommen werden, daß der Künstler von Laon unmittelbar und selbständig aus dem reichen typologischen Schatze schöpfte, wie er in der theologischen Literatur des 12. Jahrhunderts niedergelegt und in der marianischen Poesie volkstümlich geworden war.

Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß Maria mit dem göttlichen Kinde in Laon der Mittelpunkt eines nach dem Prinzip der erweiterten Concordia gebildeten Zyklus ist, indem die erwähnten alttestamentlichen Szenen nicht Typen im strengen Sinne des Wortes, sondern Symbole sind.

Nahe verwandt damit sind die ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammenden Zyklen in Amiens: Mariä Verkündigung mit vier Symbolen (der Stein, der sich vom

Berge löst; Moses vor dem brennenden Dornbusch; Gideons Fell und Aarons Stab); in Saint-Quentin: Mariä Verkündigung mit dem Traum Nabuchodonosors und Aarons Stab, ferner die Geburt Christi mit Gideons Fell und Moses vor dem brennenden Dornbusch (vgl. Mäle II S. 152).

2. Während man in Frankreich im 13. Jahrhundert die marianischen Typen noch vorwiegend aus dem Alten Testament nahm, suchte man sie in Deutschland im 14. Jahrhundert mit Vorliebe im Physiologus.

Als klassisches Beispiel hierfür sei auf das Prachtportal der Westfassade von St. Lorenz in Nürnberg hingewiesen. Maria nimmt hier, auf dem Trennungspfeosten der Doppeltüre stehend, die Mitte der ganzen Portalanlage ein. Rechts und links von ihr an den Konsolen der beiden Sturzbalken sieht man den aufsteigenden Phönix, den Löwen, der seine Jungen erweckt, den sich opfernden Pelikan und den Vogel Strauß, der seine Eier von der Sonne ausbrüten läßt. Die gleiche Reihe findet sich ohne deutliche Beziehung zum Antitypus an den Chorstuhlwangen aus Berchtesgaden (jetzt im Nationalmuseum zu München) und im Kreuzgang des Klosters Neuberg in Steiermark (vgl. Halm in der Zeitschrift für christliche Kunst XVII S. 121 ff. 207 ff., und Heider, Mitteil. Z.-K. I S. 8 ff.).

## SECHSTES KAPITEL

# DIE KUNST DES AUSGEHENDEN MITTELALTERS (1350—1550)

Literatur: M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (München 1924) S. 43 ff. — Mäle III. — J. Sauer in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dargebracht dem Prinzen Johann Georg Herzog zu Sachsen zum 50. Geburtstag (Freiburg i. Br. 1920) S. 337 ff.

## § 27. Allgemeine Merkmale

1. In der Art und Weise, wie sich die alte Concordia veteris et novi Testamenti in der monumentalen Plastik und in der älteren Typologie ausgebildet hatte, spricht sich deutlich der Geist der scholastischen Methode aus. Auch in der Folgezeit bewegen sich beide Kulturgebiete in paralleler Entwicklung, denn wie die Scholastik im 14. und 15. Jahrhundert sich erhält, aber in Spitzfindigkeiten ausartet, so erhalten sich auch jetzt noch die beiden großen Bildungsprinzipien der mittelalterlichen Kunst, die Concordia und die Typologie, aber in entarteter Form.

2. In der Zeit des ausgehenden Mittelalters treten die großen, zusammenhängenden Bilderzyklen immer mehr in den Hintergrund, und es wird in der üppig sich entfaltenden Altarkunst das Einzelbild gepflegt. Insbesondere treten die hagiographischen Motive in den Vordergrund, so daß das christliche Gotteshaus im 15. Jahrhundert mit Heiligenbildern geradezu überschwemmt wird.

3. Um die Kunst des ausgehenden Mittelalters in ihrer Eigenart zu verstehen, hat man stets im Auge zu behalten, daß wir hier im Zeitalter der Mystik stehen. Daraus erklärt sich die Vorliebe für solche Stoffe, die für die mystische Betrachtung sich fruchtbar erwiesen, also vornehmlich für die Passionsmotive. Mäle will die neue Kunstrichtung, wie sie sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts entfaltete, auf die Meditationen des Pseudo-Bonaventura und die Mysterienspiele zurückführen. Sie ist aber vielmehr

aus der allgemeinen mystischen Geistesrichtung der Zeit abzuleiten. Dazu kommt, daß die menschliche Kultur überhaupt und die technische Entwicklung der Künste insbesondere erst jetzt zur geistigen Reife gelangten und so imstande waren, an Stelle der alten Schemen und Typen lebensvolle Gestalten zu schaffen.

## § 28. Die Concordia veteris et novi Testamenti im ausgehenden Mittelalter

1. Die Concordia erhält sich auch in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, nur mit der Modifikation, daß, wie schon stellenweise im hohen Mittelalter, die alttestamentliche Serie von der typologischen Manier beeinflusst ist und nur solche Personen und Ereignisse aus den Büchern des Alten Testaments ausgewählt werden, die sich als Typen für neutestamentliche Heilstatsachen eignen. In den großen Bilderzyklen Italiens dagegen kommt die Concordia fast regelmäßig in ihrer ursprünglichen Form zum Ausdruck.

Die Anhänger der Reformation lehnten bewußt die typologische Manier in Kunst und Wissenschaft ab. Nur in der unter protestantischer Herrschaft 1599 erbauten Pfarrkirche zu Freudenstadt in Württemberg werden noch auf 24 Stuckreliefs an der Emporenbrüstung 12 neutestamentliche Heilstatsachen ebenso vielen alttestamentlichen Typen entgegengestellt. Es wird hier noch ein älteres Vorbild aus katholischer Zeit benützt.

In Italien sind die großen Bilderzyklen im 14. und 15. Jahrhundert fast regelmäßig nach dem Prinzip der Concordia geordnet. In der Abteikirche zu Pomposa aus dem 14. Jahrhundert (vgl. A. Brach, Giotto's Schule in der Romagna, Straßburg 1902, S. 13 ff.) sind drei Reihen Bilder aus dem Alten Testament dem Leben Christi gegenübergestellt. In der Collegiata zu S. Gimignano hat Bartolo di Fredi (1356) das Alte Testament und Barna da Siena (1380) das Neue in ähnlicher Weise dargestellt. Beide von verschiedenen Künstlern herstammende Zyklen ergänzen sich zu einer Concordia in der hergebrachten Art. Ghibertis plastisches Hauptwerk am Nordportal (1403—1424) und am Hauptportal (1425—1452) des Florentiner Baptisteriums ist nichts anderes als eine große Concordia veteris et novi Testamenti. In allen diesen Fällen wird die alttestamentliche Serie als Ganzes dem neutestamentlichen Zyklus gegenübergestellt; typologische Zuordnung der einzelnen Bilder ist nicht beabsichtigt.

Merkwürdigerweise läßt sich jedoch Giotto in seinem Freskenzyklus in der Cappella dell'Arena zu Padua von typologischen Ideen leiten, wenn er neben den großen Bildern aus dem Neuen Testament die auf sie hinweisenden Szenen des Alten Bundes anbringt.

Es sei aus dem umfangreichen Zyklus nur folgender Ausschnitt hervorgehoben:

1. Taufe Christi (Beschneidung, wie sie Abraham anbefohlen ward);
2. Hochzeit zu Kana (Quellwunder des Moses);
3. Erweckung des Lazarus (Erschaffung Adams);
4. Einzug in Jerusalem (die Prophetenkinder gehen Elisäus entgegen);
5. Vertreibung der Wechsler (Michaels Kampf gegen Satan);
6. Kreuzigung (eherne Schlange);
7. Grablegung (Jonas vom Fisch verschlungen);
8. Auferstehung (Löwe, der seine Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt);
9. Himmelfahrt Christi (Himmelfahrt des Elias);
10. Pfingstwunder (Moses empfängt das Gesetz).

Giotto muß hier unter transalpinem Einfluß gestanden haben, denn es ist sonst für Italien nicht zu belegen, daß die alttestamentliche Serie so deutlich nach typologischen Gesichtspunkten ausgewählt ist.



Auch darin erinnert das große Gemäldewerk Giotto's in der Arena an nördlichen Einfluß, wenn er seiner *Concordia veteris et novi Testamenti* an der rechten Längswand die sieben Tugenden und auf der linken die sieben Laster beifügt und letztere in einer Weise charakterisiert, die an französische Vorbilder anklingt.

Eines der berühmtesten und bekanntesten Bilder der Frührenaissance, der Triumph des hl. Thomas in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz, ist ganz



Bild 29. Triumph des hl. Thomas von Aquin in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

deutlich nach dem Gesetz der erweiterten Concordia, wie sie an den gotischen Portalzyklen auftritt, komponiert: Thomas auf einem Thron, wie man ihn sonst nur Christus gestattet, ist von den Vertretern des Alten und Neuen Testaments umgeben; darunter die sieben Tugenden. Die untere Partie zeigt in 14 gotischen Nischen thronende Frauengestalten, vor denen je eine männliche Gestalt auf der Bank sitzt, während die die Nischen krönenden Giebel Medaillons mit Brustbildern aufweisen. Die linke Hälfte will darstellen: die sieben Planeten, die sieben freien Künste und

ihre Vertreter in der Geschichte; die rechte Hälfte dagegen (die Auslegung ist nicht ganz sicher) will die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sieben Zweige der Theologie und ihre Vertreter in der Geschichte verkörpern (Bild 29).

Und was ist jener wunderbare Kranz von heiligen Männern, die Raffael in der Disputa um den verklärten Erlöser anbringt, anderes als eine monumentale Concordia beider Testamente? Die Loggien Raffaels mit der Schilderung der Schöpfung, der Geschichte der Erzväter, Davids, Salomons in 12 Arkaden, der Jugendgeschichte Jesu, seiner Taufe und des Abendmahls in der 13. ist eine regelrechte Concordia, wenn das Alte Testament, wie das öfters geschieht, auch reichlicher bedacht ist.

Auch die Wandfresken in der Sixtina von Roselli, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino mit folgender Anordnung sind eine Concordia beider Testamente.

An der rechten Wand vom Altar aus:      An der linken Wand vom Altar aus:

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 1. Beschneidung des Sohnes von Moses; | 1. Taufe Christi;                                      |
| 2. Moses in der Wüste;                | 2. Versuchung des Herrn mit dem Opfer des Aussätzigen; |
| 3. Untergang Pharaos;                 | 3. Berufung der ersten Jünger;                         |
| 4. Moses' Gesetzgebung;               | 4. Bergpredigt;  |
| 5. Bestrafung der Rotte Kore;         | 5. Schlüsselübergabe an Petrus;                        |
| 6. Testament und Tod Moses'.          | 6. Abendmahl.  |

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Concordia vom Gesichtspunkt der Typologie aus zustande kam. Wenn die gegenseitigen Entsprechungen sich nicht genau durchführen lassen, so kommt das daher, daß der Besteller die Nebenabsicht hatte, in diesen Bildern das Papsttum dogmatisch begründen zu lassen. Das hat man für das Verständnis der Wandfresken der Sixtina im Auge zu behalten. Auch hat man zu bedenken: 1. Die Concordia veteris et novi Testamenti zeigt für den alttestamentlichen Teil niemals eine stereotyp gewordene Auswahl, und die Künstler dürfen sich hier die größte Freiheit gestatten. Für den neutestamentlichen Teil muß in der Concordia unbedingt das Jugendleben und die Passion Jesu vertreten sein. 2. Wenn die Typologie etwas unsicher zum Ausdruck kommt, so hat man sich zu erinnern, daß sie in der italienischen Kunst nie zur strengen Ausbildung gelangt (vgl. Näheres bei Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I, München 1901, und Kraus-Sauer, K. G. II, 2. Aufl. S. 339 ff.).

Die Sixtina besitzt aber noch eine andere Concordia veteris et novi Testamenti, allerdings von der gigantischen Eigenart, die aus allen Schöpfungen Michelangelos zu uns spricht: an der Decke malt er uns die Schöpfung mit den Propheten, Sibyllen und Vorfahren Christi, und an der Altarwand das Jüngste Gericht. Damit werden Anfang der göttlichen Offenbarung und ihre Vollendung miteinander in Beziehung gebracht.

Die späteste große Concordia hat uns Tintoretto in der Scuola di S. Rocco in Venedig (1577—1594) geschenkt, allerdings ebenfalls in fremdartiger, moderner Darstellung; und man hat den Eindruck, daß dieses wichtige Kompositionsgesetz, das der christlichen Kunst so fruchtbare Motive geschenkt hat, am Ende seiner Entwicklung angekommen ist.

2. Die Concordia veteris et novi Testamenti erfuhr ihre letzte Ausbildung am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert in den sog. Triumphbildern.

Vgl. Mâle III S. 279 ff.; Didron, Annales archéol. XXIII u. XXIV; Barbier de Montault, Traité d'iconographie chrét. I, Paris 1890, S. 256 ff.

Kraus („Dante, sein Leben und sein Werk“, Berlin 1897, S. 726 ff.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Triumphwagen an den Festen der italienischen Städte vom 13. Jahrhundert ab eine große Rolle spielten. Das Motiv ging in die Poesie und Kunst über und hat seine glänzendste Darstellung bei Dante in der großen Vision vom mystischen Gotteswagen (Purg. 29–33) gefunden: Vor dem Wagen schreiten die 24 Ältesten als Vertreter der 24 Bücher des Alten Testaments. Es folgen

die vier Evangelistensymbole. Die zwei Räder des Wagens bedeuten die Testamente. Neben dem Wagen gehen die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden. Den Beschluß machen die neutestamentlichen Schriftsteller. Wir haben also hier die vollendetste *Concordia veteris et novi Testamenti* vor uns. Doch die unmittelbare Anregung zu den Triumphbildern, die wir hier im Auge haben, geht von Savonarola aus, der in seiner Schrift „*Triumphus crucis*“ Christus auf einem Wagen sitzend schildert. Voraus gehen die Patriarchen, Propheten und viele andere Vertreter des Alten Testaments. Vorwärts geschoben wird der Wagen von den Aposteln. Den Beschluß machen die Martyrer und die Kirchenlehrer. Botticelli hat zuerst die Idee des großen Reformators in einem verloren gegangenen Stiche dargestellt. Erhalten dagegen ist eine Zeichnung Tizians: Christus mit einem Zepter sitzt in einem vierräderigen Wagen. Voraus gehen, Embleme tragend, die Helden des Alten Bundes. Der Wagen wird gezogen von den Evangelisten in den Gestalten ihrer Symbole; an den Rädern schieben die vier Kirchenlehrer. Hinter dem Wagen folgen die Apostel und Märtyrer, darunter auch Christophorus. Eine genaue Kopie dieses Stiches von Tizian bringt ein Glasgemälde zu Brou in Frankreich (abgeb. bei Mâle III Fig. 155 u. 156). Während hier die Vision Dantes illustriert werden soll, geht ein Glasgemälde in Rouen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unmittelbar auf Savonarola zurück (vgl. ebd. Fig. 157). In Rouen und in andern Kirchen Frankreichs dieser Spätzeit hat die Idee des Triumphwagens alsdann eine interessante Weiterbildung erfahren, die aber mit der *Concordia veteris et novi Testamenti* nichts mehr zu tun hat (vgl. Mâle a. a. O. S. 284 ff. und Bréhier, *L'art chrétien* S. 368).

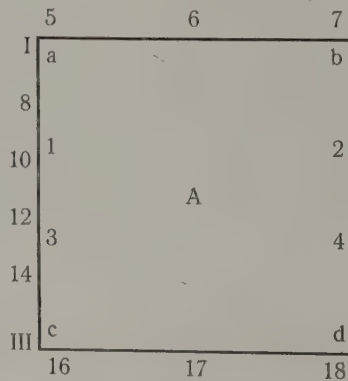
## § 29. Die marianische Typologie des ausgehenden Mittelalters

Literatur: Steph. Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst XVII S. 354 ff.

Eine ganz eigenartige Entwicklung nimmt die marianische Typologie im Verlaufe des 15. Jahrhunderts in Deutschland. Man begnügt sich nicht mehr mit den Fabeln des Physiologus, sondern sucht in allen Fabel- und Wunderbüchern der Zeit nach angeblichen Wundern aus der Natur und Geschichte, um sie als Analogien für die wunderbare Geburt Christi aus Maria der Jungfrau zu verwenden.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in vielen Kreisen einsetzende Ablehnung der Marienverehrung durch die unglaubliche Verwilderung und kindische Geschmacklosigkeit, die uns in der marianischen Typologie entgegentritt, mit verursacht ist. Es sei hier die Beschreibung einer in der Galerie zu Schleißheim befindlichen marianischen Bildtafel aus dem Ende des 15. Jahrhunderts beigelegt. Die Bildanordnung ist folgende:

A = Maria kniet vor dem göttlichen Kinde; a—d = Moses, Aaron, Gideon, Ezechiel; 1—4 = Pelikan, Phönix, Löwe, Einhorn; I = Johannes Evangelista; II = Ambrosius; III = Thomas von Aquin oder Albert d. Gr. (?); IV = Augustinus. Bei den Nummern 5—18 sind meist wunderbare Vorgänge aus der Tierwelt abgebildet und



als Analogien für die geheimnisvolle Geburt Christi aus der Jungfrau Maria verwendet. Wir führen daraus nur einige Beispiele an. Der Vogel Carista schwebt auf einem Berg über einem Feuer, ohne zu verbrennen: „Carista, si igne nec carne nec alis ardet, cur sola absque igne Veneris virgo non generaret“ (1). Zwei gehörnte Tiere stehen sich gegenüber; das männliche macht das weibliche Tier durch Anhauchen fruchtbar: „Bonafa si ore feta a mare claret, cur angeli ore virgo non generaret?“ (10.)



In Irland wachsen Vögel auf Eichen, die Karabas heißen: „Carbas si de arbore Yberniae nasci claret, cur Spiritus Sancti opere virgo non generaret“ (17) usw. Ein ähnlicher Zyklus befindet sich im Kreuzgang am Dom zu Brixen, ferner Teilstücke daraus auf einer Reihe von gotischen Altartafeln. Wir gehen darauf nicht näher ein und verweisen auf die einschlägige Literatur: Beissel a. a. O.; Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre II S. 107 ff.; Schlosser, Jahrb. Kaiserh. XXIII S. 288 ff.; Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen S. 63 ff.; Halm in der Zeitschrift für christliche Kunst XVII S. 123 ff. Die literarische Grundlage dieser unerfreulichen Denkmäler liegt in dem „Defensorium beatae Mariae virginis“ des Dominikaners Franz von Reetz vor (gest. 1421).

Verwandt damit sind die „Concordantiae caritatis“ des Abtes Ulrich von Lilienfeld um 1350, wo die sonn- und feiertäglichen Evangelien durch 156 Szenen illustriert und im zweiten Teil 82 Marterszenen mitgeteilt werden. Auf die monumentale Kunst hat dieses Sammelwerk aber keinen Einfluß ausgeübt (vgl. Weis-Liebersdorf, Das Kirchenjahr in 156 gotischen Federzeichnungen Ulrich von Lilienfelds, Straßburg 1913).

### § 30. Das *Speculum humanae salvationis* und die verwandten typologischen Sammelwerke

**Literatur:** E. Kloss, *Speculum humanae salvationis*. Ein niederländisches Blockbuch. München 1925. — J. Lutz u. P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Wielot (1448). Die Quellen des *Speculum*s und seine Bedeutung in der Ikonographie, besonders in der elsässischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mülhauser Glasmalereien sowie einiger Scheiben aus Kolmar, Weißenburg usw., Bd. I (Texte), Bd. II (Tafeln). Leipzig 1907—1909. — P. Perdrizet, *Étude sur le Speculum humanae salvationis*. Paris 1908.

Nahe mit der *Biblia Pauperum* verwandt, aber doch eine durchaus selbständige typologische Kompilation, ist das *Speculum humanae salvationis*. Man versteht darunter eine im Anfang des 14. Jahrhunderts im Kreise der deutschen Mystiker nach der typologischen Methode angelegte Darstellung über die Entstehung der Sünde und die Erlösung der Menschheit durch Jesus Christus. Bis jetzt sind etwa 247 Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert bekannt geworden; da die Mehrzahl bilderlos ist, so ergibt sich, daß das *Speculum* ursprünglich rein literarische Zwecke verfolgte. Nachdem seine Miniaturen aber einmal bekannt und beliebt geworden sind, üben sie einen großen Einfluß auf die monumentale Kunst des ausgehenden Mittelalters aus.

Die beste Orientierung über das *Speculum* in seiner literarischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung geben das oben genannte Werk von Lutz und Perdrizet und die Studie von Perdrizet (vgl. auch A. v. d. Linde, Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, Berlin 1880; P. Poppe, Über das *Speculum humanae salvationis*, Berlin 1887, und Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters: Jahrb. Z.-K., N. F. Bd. II [2. Teil, Wien 1904] S. 54 ff.).

Im *Speculum* dominiert der Text, der, in Reimprosa verfaßt, auch rein philologisch von Interesse ist. In 42 Kapiteln wird die Geschichte der Erlösung nach typologischer Methode vor Augen geführt. Die beiden ersten Kapitel geben die notwendige Voraussetzung der Erlösung: Schöpfung und Sündenfall mit der Ugeschichte der Menschheit bis Noe; die Kapitel 3—6 enthalten das Leben Mariä. Den eigentlichen christologischen Inhalt führen die Kapitel 7—42 vor. In den meisten Handschriften sind am Schlusse drei Kapitel beigelegt, die aber weder im Inhalt noch in den Bildern typologisch sind. Es sind dies selbständige mystische Abhandlungen 1. über die Sieben Stationen des Leidens Christi, 2. über die Sieben Schmerzen

und 3. über die Sieben Freuden Marias. Jedes Kapitel des *Speculum* zählt vier Teile: die Begebenheit aus der Heilsgeschichte und die drei Vorbilder dieser Begebenheit. Jedem Teil entspricht eine Miniatur. Die Kapitel zählen jedes hundert Zeilen. Ein Kapitel nimmt in der Regel zwei Seiten ein, jede Seite zu zwei Spalten mit je 25 Zeilen; über jeder Spalte steht ein Bild, und zwar folgt immer zuerst das neutestamentliche und dann die drei Vorbilder. Jedes Kapitel fängt auf der Rückseite eines Blattes an und schließt auf der Vorderseite des folgenden Blattes. So zeigt das aufgeschlagene Buch immer ein vollständiges Kapitel: das Auge umfaßt mit einem Mal eine Begebenheit der Heilsgeschichte und in ihrem Gefolge ihre drei Vorbilder.

Der Text stammt sicher aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, und vielleicht ist Ludolph von Sachsen, seit 1314 Dominikaner in Straßburg, später Kartäuser, gest. 1378, der Verfasser.

Die typologische Idee geht im *Speculum* bereits ihrem Zerfalle entgegen, wie das bei den Grundsätzen, die der Verfasser gleich in der Einleitung ausspricht, nicht anders möglich ist: „*Sacra scriptura est tamquam mollis cera, quae iuxta cuiuslibet sigilli impressionem capit in se formae dispositionem.*...“

Bei der großen Ausdehnung des Zyklus und der Sitte des *Speculum*, stets drei Vorbilder zu verwenden, sieht sich der Verfasser genötigt, seine „Vorbilder“ auch aus den Parabeln des Neuen Testaments und aus der Apostelgeschichte zu nehmen; ja noch mehr, er nimmt Erzählungen aus der Profangeschichte und setzt sie als Typen gleichwertig neben jene des Alten Testaments. So erscheint als Typus der Annuntiatio B. M. V. der Traum des Königs Astyages, der sah, wie aus dem Leibe seiner Tochter eine Rebe wuchs, die ganz Asien überschattete (vgl. Taf. v bei Lutz u. Perdrizet). Die Legende von dem goldenen Tisch, über dessen Eigentum man sich nicht einigen konnte und der auf den Rat des delphischen Orakels dem größten Weisen geschenkt wurde, wird im *Speculum* zum Typus der Darstellung Mariens (Taf. ix ebd.). Ferner werden als Typen verwendet die Königin von Persien, die von der Höhe ihres hängenden Gartens nach ihrer Heimat schaut, die Sibylle, die dem Kaiser Augustus in den Lüften das Bild der Mutter Gottes zeigt, König Kodrus, der freiwillig in den Tod geht, die Königin Thamaris, die Cyrus tötet, und Antipater, der dem Julius Cäsar seine Wunden zeigt.

### § 31. Einfluß der literarischen Typologie auf die Monumente

Literatur: Vgl. P. Perdrizet, *Étude sur le speculum humanae salvationis* S. 150 ff.

1. Das *Speculum humanae salvationis* ist ebenso wenig als die *Biblia Pauperum* ein Malerbuch. Aber die typologischen Motive, die in ihm zur Verwendung kommen, werden von den Künstlern des späteren Mittelalters sehr häufig übernommen. Besonders beliebt war das *Speculum* in den Kreisen der Glasmaler, die es häufig geradezu kopierten. Ja man kann sogar sagen, daß alle Symbole und Typen, welche von den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts verwendet werden, aus der *Biblia Pauperum* oder dem *Speculum* stammen. Die größte Verbreitung hat die spätmittelalterliche Typologie, wie sie in diesen Sammelwerken vorliegt, in Deutschland gefunden, wie denn auch alle typologischen Sammelwerke deutschen Ursprungs sind.

Vgl. Mâle III S. 229 ff. Die *Biblia Pauperum* ist zwar in den Kreisen der Früh-scholastiker entstanden, aber in ihrer späteren Form gehören fast alle Exemplare Deutschland an. Das *Speculum* stammt wohl von Ludolf dem Kartäuser; der Verfasser des *Defensorium B. M. V.* ist Franz v. Reetz. So erklärt sich, daß es hauptsächlich deutsche Monumente sind, in denen uns die typologische Manier, wie sie uns im

Speculum und in den verwandten Kompilationen überliefert ist, entgegentritt. Einer der ältesten und umfangreichsten Zyklen dieser Art ist jener im Kreuzgang des Emausklosters in Prag (vgl. Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters in Prag, Prag 1898). In vielen Gruppen besteht eine völlige Übereinstimmung mit dem Speculum; in andern hat der Maler sich wieder selbständig gehalten. Damit verwandt ist der große Wandschmuck im Kreuzgang des Domes zu Brixen (vgl. H. Semper, Die Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges, Innsbruck 1887, und J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols II S. 74). Einzelne Joche stimmen völlig mit dem Speculum, andere mit der Biblia Pauperum, und andere sind originell. Fast die ganze Biblia Pauperum wird für die Loggia in Maria-Saal in Kärnten kopiert (vgl. Schnerich in der Zeitschrift „Carinthia“, 1. Jahrg., S. 83 ff.).

Das Speculum bildet die offenkundige Vorlage für drei große Glasfenster in der (im vorigen Jahrhundert abgebrochenen) St. Stephanskirche zu Mülhausen i. E. Lange Zeit hat man diesen Zyklus, der 36 Kapitel aus dem Speculum wiedergibt, allerdings mit dem Unterschied, daß immer nur zwei Vorbilder gewählt sind, nicht verstanden, ihn falsch renoviert und verkehrt in die neue Kirche übertragen, bis man darauf aufmerksam wurde, daß eine wenig veränderte Kopie des Speculums vorliege. Jetzt vermochte Lutz, dem wir eine vortreffliche Untersuchung darüber in der oben genannten Ausgabe des Speculums verdanken, alle Rätsel zu lösen (vgl. die Bilder auf Tafel 100—112 bei Lutz u. Perdrizet). Ähnliche Zyklen zeigten das Münster zu Kolmar, die Kirche in Rufach (Lutz u. Perdrizet S. 325 ff.), das Münster zu Bern (vgl. Lübke, Die alten Glasgemälde der Schweiz: Kunsthistor. Studien S. 415 ff.), der Kreuzgang des Klosters Hirsau (vgl. Weizsäcker, Christl. Kunstblatt 1900). Doch die Liste würde zu lang werden, wollten wir alle Werke aufzählen, die unter dem Einfluß der Typologie stehen, wie sie das Speculum vertrat. Ganz hervorragende Künstler, die scheinbar ganz selbständige Wege gehen, schöpfen doch aus ihm einen Teil ihrer Motive. Jan van Eyck hat in seinem berühmten Triptychon für St. Martin in Ypern auf den Flügeln die Vorbilder der Virginität Mariens noch ganz in der alten Manier angebracht: den brennenden Dornbusch, das Vlies Gideons, die verschlossene Türe, den Stab Aarons und die Vision von Ara coeli (vgl. Mâle, Revue de l'art ancien et moderne, Sept. 1905, S. 196). Dierick Bouts verwendet in seinem berühmten Abendmahlsbild für St. Peter in Löwen die eucharistischen Präfigurationen, wie sie im Speculum stehen. Konrad Witz, der große Bahnbrecher der oberrheinischen Kunst, stand ebenfalls im Banne der Typologie des Speculums. Das Museum in Basel besitzt von ihm noch mehrere Tafelwerke aus einem größeren Zyklus; man sieht hier dargestellt: Abraham empfängt von Melchisedech Brot und Wein; Antipater rechtfertigt sich vor Cäsar; drei Krieger bringen David Wasser aus der Zisterne von Bethlehem. Die Kapitel IX, XVI und XXXIX des Speculums haben als Vorlage gedient (vgl. D. Burchardt, Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, Basel 1901; Lutz u. Perdrizet Taf. 123).

2. Mit dem Auftreten der Reformation und der durch sie bedingten neuen Richtung in der Theologie verschwinden die typologischen Bilderkreise.

Vereinzelt lassen sich Spuren bis ins 17. Jahrhundert verfolgen, so auf Wandteppichen in Reims und Chalon-sur-Saône (vgl. Taf. 126 bei Lutz u. Perdrizet). Die Typologie trug den Todeskeim in sich, seitdem man unbekannte und schwerverständliche Sujets aus dem Alten Testament zu Präfigurationen machte, und besonders seitdem man auch profane Typen schuf. Wer wollte es da den Schweizern verargen, wenn sie im Jahre 1579 im Kreuzgange zu Wettingen eine Serie von Glasgemälden anbrachten, wo sie je einem Ereignis aus der Geschichte der Eidgenossenschaft eine biblische Szene, die irgendwelche Analogie zu jenem zu bieten schien, als Typus gegenüberstellten? (Vgl. Lübke, Die alten Glasgemälde der Schweiz, a. a. O. S. 455 ff.)



## SIEBTES KAPITEL

# DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT

### § 32. Das Ende der christlich-symbolischen Kunst

Literatur: Måle III S. 481 ff.

1. Die christliche Kunst des Mittelalters, wie sie sich im 14. und 15. Jahrhundert entfaltet hatte, bereitete sich in dem Übermaß des Symbolisierens, wie es uns in den typologischen Bilderkreisen entgegentrat, selber das Grab. Dazu kommt ein anderes: immer mehr wird die Kunstrichtung der Renaissance, die sich in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgebildet hatte, auch in den übrigen Kulturländern nachgeahmt. In Italien war aber die Typologie nie eigentlich zur Herrschaft gelangt, und die Renaissancekunst hat für sie kein Interesse, weil sie nicht mehr lehren, sondern durch ihre schöne Form gefallen will. Wenn sich also unsere Wissenschaft mit dieser Periode noch befassen will, so kann dies nur in formal-ikonographischer Hinsicht geschehen, auch deswegen, weil die religiös-biblischen Darstellungen, die die Kunst zwar immer noch beherrschen, von der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Landschaftsbildern mit Stillebenmotiven und theatralischer Inszenierung werden, denen jeder wahrhaft religiöse und transzendente Zug fehlt.

Am 18. Februar 1564 starb Michelangelo; dieses Datum kann zugleich als Todestag der symbolischen Kunst des Mittelalters gelten, denn der Vater des Barocks, der scheinbar auf allen Gebieten mit der Tradition brach, hat doch seine größten Werke: die Deckengemälde der Sixtina, das Juliusdenkmal und das Grabmonument des Giuliano de' Medici, noch im Geiste des mittelalterlichen Symbolismus geschaffen. Ein Jahr nachher hat das Konzil von Trient in seiner 25. und letzten Sitzung (1565) verboten, daß man in Kirchen Bilder anbringe, die auf dogmatisch falscher Anschauung beruhten und so die Gläubigen verwirren könnten; auch solle in ihnen jede Unlauterkeit und alles, was die Sinne reizt, vermieden werden. Diese Bestimmungen sind eigentlich selbstverständlich; neu ist dagegen die Anordnung, daß in keiner Kirche ein ungewöhnliches Bild angebracht werden dürfe, das nicht die Genehmigung des zuständigen Bischofs erhalten habe. Man kann nicht sagen, daß die Kirche selbst mit diesen Dekreten den herkömmlichen Kunsttraditionen ein Ende bereitet habe, denn nicht gegen diese, sondern gegen die verweltlichte Hochrenaissance richtet sich ihr Verdikt. Aber auch die Kunst des hohen Mittelalters fand nicht mehr das Gefallen der Zeit, wie sich deutlich ergibt aus dem Werke des Löwener Professors Jan Vermeulen (Molanus; gest. 1585): „De historia sanctarum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus“, zuerst 1570 erschienen. Im ersten Buche behandelt er den Bilderstreit; im zweiten gibt er mit unendlicher Weitschweifigkeit und schulmeisterlicher Pedanterie den Katholiken in 71 Kapiteln eine Anweisung darüber, wie Mißbräuche in den Bildern zu vermeiden seien; das dritte und vierte Buch ist eine Ikonographie der Heiligen und der Festgeheimnisse nach der Ordnung des Kirchenjahres. Für den Symbolismus hat Molanus nicht das geringste Verständnis mehr; man vernimmt aus seinen ermüdenden Kapiteln kein Wort über die *Concordia veteris et novi Testamenti* und die Typologie; sein Hauptbestreben geht stets darauf hinaus, daß man keine undogmatischen Bilder haben und malen dürfe, auch nicht solche, die mit der geschichtlichen Wahrheit im Widerspruch stehen. Die reizenden Schilderungen aus dem Jugendleben Marias, die im Mittelalter so oft und mit so viel Liebe dargestellt werden, finden, weil sie auf den Apokryphen beruhen, nicht

die Billigung des belgischen Schulmeisters. Die *Assumptio beatae Mariae Virginis* im Kreise der Apostel will er noch gnädig passieren lassen: „Cui picturae absit ut refragari velim, cum sciam vulgatam hanc historiam Ioannis Damasceni verbis annue legi in restituto Romanae ecclesiae breviario.“ In philisterhafter Weise nörgelt er an den Darstellungen der Heiligen herum: des hl. Christophorus, des hl. Georg, des hl. Nikolaus. Er hält es für einen Skandal, daß die Maler die Mutter Gottes unter dem Kreuze in Ohnmacht fallen lassen usw. Gewiß ist der Tadel des Molanus in vielen Stücken berechtigt, so wenn er sich über die lasziven Magdalenenbilder und andere Obszönitäten beschwert; das sind aber Auswüchse, die erst seine eigene Zeit hervorgebracht hat.

2. Merkwürdig! In dem nämlichen Zeitpunkt, als man die christliche Kunst unter feierliche Konzilsbeschlüsse stellte, als die Theologen es für ihr Recht und ihre Pflicht hielten, ihr Gesetze vorzuschreiben, da entwindet sie sich dem Einfluß der Kirche. Sie tut das nicht etwa aus bewußtem Gegensatz gegen diese Maßregeln; die Scheidung zwischen Kirche und Kunst tritt ein infolge einer neuen Geistesrichtung, die sich schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts geltend machte, und die von der Reformation zum herrschenden Prinzip erhoben wurde: es ist dies der Geist des Subjektivismus, der sich nicht mehr einer alles beherrschenden Tradition fügt. Die Künstler suchen sich jetzt ihre Themata selbständig aus und lassen sich dabei stets von der malerischen Qualität des Stoffes leiten. Es gibt jetzt noch christliche Künstler, aber keine in sich eng geschlossene christliche Kunst mehr.

### § 33. Die barocke Symbolik

Literatur: H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunsteraltertümer in Deutschland (Leipzig 1905) S. 574 ff. — H. Weber, Archiv für christliche Kunst II (1884) S. 75 ff.

1. So bewußt die Renaissance und Barockzeit mit dem mittelalterlichen Symbolismus bricht, so sieht sie sich doch genötigt, aus der Antike gewisse Formen zu übernehmen, die immer deutlicher die Funktionen von Symbolen erhalten. Ja man schafft einen ganz neuen Symbolismus, der weder mit der Antike noch mit der kirchlichen Tradition oder mit der Sprache der Bibel irgend welchen Zusammenhang hat.

Aus der Antike stammen die Putten, Kriegermasken, Hermen, Delphine, Meerweibchen, Genien, Personifikationen, Urnen, Pyramiden, abgebrochenen Säulen, umgestürzten Fackeln usw. Der barocke Symbolismus schöpft seinen Stoff „aus hundertfältigen Gleichnissen der Natur, alltäglichen physikalischen Erscheinungen, Licht, Wolken, Blitz, Meereswogen, Garten und Feld . . .“ Es sind immer „zufällige“ Beobachtungen, kleine Ausschnitte; oft kann man sagen: Illustrationen zu einem Lehrbuch der Physik, die nun erst durch lateinische Unterschriften verständlich werden. Von eigentlich religiösem Sinn ist kaum die Rede. Es ist eine platte, steifleinene, schablonenmäßige Spielerei, die nur einem krankhaft verbildeten Geschlechte soviel Freude, Genuß und — Kopfzerbrechen machen konnte. Die Quelle liegt ganz klar in der geschraubten, süßlich tändelnden Geistesbildung der Zeit des ausgehenden Humanismus. Die nächsten Analogien bieten die Spielereien der Dichterorden, die Jagd auf Sinnbilder und Devisen, die sich von fürstlichen Kreisen den gebildeten Ständen bis herunter zu Landpfarrern und Dorfschulmeistern mitteilte. Literarisch vorgearbeitet haben hierin die Stammbücher, Erbauungsschriften wie das „Schatzkästlein geistlicher Erbauung“, Arndts „Wahres Christentum“, Gottholds „Zufällige Andachten“, vor allem aber die zahlreichen Sammlungen von Emblemen und Sinnbildern, von denen wir nur folgende nennen: „Vielnützende und Erfindungen reichende

Sinnbildkunst“ (Nürnberg o. J.); M. J. Saubert, *Emblemata sacra* (1626—1630); C. Ripa, *Erneuerte Iconologia* (Frankfurt 1669); J. Bosch, *Symbolographia* (Augsburg 1722); F. Roth-Scholz, *Thesaurus symbolorum ac emblematum* (Nürnberg 1722).

2. Zuerst begegnen uns die neugeschaffenen Barocksinnbilder im Anfang des 17. Jahrhunderts; sie umrahmen anfänglich ganz nach Art der alten biblischen Typen und in Vereinigung mit ihnen neutestamentliche Heilstatsachen.

Zwischen 1618 und 1626 führte der Bamberger Hofmaler Konrad Veit in der Kirche St. Getreu (S. Fides) eine Reihe von Gemälden aus, darunter zwei riesige Gedenktafeln aus Holz, worin die neue Symbolik vielleicht zum ersten Mal in Anwendung kommt. Die Tafeln sind durch schmale Holzleisten in neun Felder eingeteilt. Das große Feld in der Mitte enthält eine Szene aus dem Leiden des Herrn, die vier oblongen Felder rings um das Mittelfeld: eine typische Handlung aus dem Alten Testament, zwei typische Gestalten aus dem Alten Testament und eine Inschrift. In den vier Eckquadranten sind die neuen Sinnbilder angebracht, von denen ich nur zwei Beispiele anführe:

1. Jesus wird zum Tode verurteilt.

Eine Gestalt mit gebundenen Armen auf einem Thron: *Nolens volens*.

Zwei Hände über einem Waschbecken: *Innocens*.

Eine Muschel im Meer: *Ejicit ipso parens*.

Eine Trauerweide: *Umbra gravis*.

2. Jesus wird gebunden.

Eine Henne verteidigt ihre Jungen gegen einen Raubvogel: *Moritur pro pullis*.

Ein Schnitter bindet Garben: *Post vimina grana*.

Ein Winzer bindet einen Weinstock an: *Foetum vincla foveat* (unkennliches Bild).

Bamberg hat noch in einer Reihe anderer Kirchen und auch in Privathäusern Beispiele dieser ausgearteten Symbolik (vgl. Weber a. a. O. S. 78 ff.). Sie erhält sich etwa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und wird in ganz Deutschland von Protestanten nicht minder als von Katholiken gepflegt, „billige Weisheit, die von Schulknaben erdacht sein könnte — und vieles ist so dumm und abgeschmackt, daß es der Mitteilung nicht wert ist“ (vgl. Bergner a. a. O. S. 575).

## ACHTES KAPITEL

# DIE QUELLEN DER CHRISTLICHEN KUNSTVORSTELLUNGEN

## § 34. Allgemeine Richtlinien

1. Wer den Quellen der christlichen Kunstvorstellungen in methodischer Forschung nachgehen will, hat zunächst von allen ikonographischen Seltenheiten und Kuriositäten, die nur in bestimmten Zeiten und an einzelnen Orten als nebensächliches Rahmenwerk auftreten, abzusehen und sich klar zu machen, daß die christliche Kunst hauptsächlich aus zwei Quellengebieten gespeist wird: aus der biblischen Offenbarung und aus der Hagiographie. Der Ursprung der hagiographischen Kunstvorstellungen bereitet dem Ikonographen, der mit dem Heiligenkultus der katholischen Kirche bekannt ist und in den Passionarien, Legendarien, Kalendarien Bescheid weiß, keine besondere Schwierigkeit. Man hat eben solche Heilige dargestellt, die im Gedächtnis der Kirche fortlebten. Schwieriger gestaltet sich die Frage nach dem Ursprung der übrigen Kunstvorstellungen religiösen Inhalts.



2. Bei der Frage nach den Quellen der Kunstvorstellungen dogmatisch-moralischen Inhalts hat man sich stets vor Augen zu halten, daß die christliche Kunst eine monumentale Theologie ist. Danach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß ihre primären Quellen mit jenen der Theologie identisch sind. Die Quellen der Theologie sind aber die Heilige Schrift und die Tradition; beide sind es jedoch nur durch die Vermittlung des Lehramts der Kirche; Schrift und Tradition sind verkörpert in ihrem lebendigen Lehrwort. Der Theologe, der das Glaubensbewußtsein der Kirche wissenschaftlich darzustellen unternimmt, schöpft natürlich direkt aus der Heiligen Schrift und der Tradition, orientiert sich aber beständig an der Lehrverkündigung der Kirche. Im praktischen Leben der christlichen Gemeinde ist aber nicht die Heilige Schrift und Tradition, sondern die mündliche Lehrverkündigung der Kirche, wie sie durch ihre Diener im Verlaufe des Kirchenjahres in der Feier der Glaubensgeheimnisse erfolgt, eigentliche Quelle und nächste Regel des Glaubens.

3. Danach ist die Frage, ob die christlichen Künstler bei der Darstellung der Offenbarungstatsachen, die ja den wesentlichen Inhalt der mittelalterlichen Kunst ausmachen, unmittelbar von der Bibel ausgingen und diese direkt als Quelle für ihre Kunstvorstellungen benützten, mit Sicherheit zu verneinen. Wenn die christliche Kunst auch eine monumentale Theologie ist, so verfolgt sie doch niemals theoretische, sondern stets praktische Zwecke. Sie ist Volkskunst, und die Volksseele ist ihr Nährboden; das will sagen: die Künstler stellen stets nur solche religiösen Ideen dar, die in der Phantasie des Volkes lebhaft Wurzel gefaßt und auf sein Gemüt tiefen Eindruck gemacht haben. Wenn die Künstler direkt aus der Heiligen Schrift geschöpft hätten, so würde man es nicht verstehen, warum sie immer nur bestimmte Tatsachen aus dem Alten und Neuen Testament auswählen und diese stets in einem ganz eigenartigen Zusammenhang darstellen, wozu die betreffenden biblischen Stellen meist keinen Anlaß geben. Die frühchristliche und mittelalterliche Kunst wählt ferner die biblischen Stoffe niemals nach ihrer künstlerischen Qualität, sondern stets nach ihrem lehrhaften Gehalt aus. Man kann fast alle biblischen Sujets, die in der Kunst zur Darstellung gelangen, um die beiden großen Festgeheimnisse, welche die Angelpunkte des Kirchenjahres bilden, gruppieren: um Weihnachten und Ostern. Das öffentliche Leben Jesu wird dagegen mit verschwindenden Ausnahmen nicht illustriert, obwohl sein wichtigster Inhalt in den Sonntagsperikopen ebenfalls verlesen wurde. Diese Tatsachen sind für die Frage nach den Quellen der Kunstvorstellungen von großer Tragweite. Es sei hier, wo es sich um die Festlegung allgemeiner Richtlinien handelt, nur betont, daß die Heilige Schrift nicht als direkte Quelle in Betracht kommt.

4. Wenn nun nicht einmal die Heilige Schrift selber den Künstlern als unmittelbare Quelle für ihre Kunstvorstellungen diente, so ist es von vornherein ganz unwahrscheinlich, daß die zeitgenössische theologische Literatur, die Werke einzelner Autoren als Programme für die Kunstwerke anzusehen sind. Heute, wo jedermann liest und Bücher haben kann, kommt den Werken der Literatur eine ganz andere Bedeutung für die gesamte Kultur

zu als im christlichen Altertum und Mittelalter, wo die Schriften auch ganz hervorragender Autoren immer nur auf kleine Kreise wirkten. In dieser Zeit haben die Werke der Kunst, die sich in ihrer Öffentlichkeit und Monumentalität dem Beschauer geradezu aufdrängten, viel öfter jenen der Literatur Ideen vermittelt als umgekehrt. Doch ist in der Hauptsache festzuhalten, daß Kunst und Literatur zwei selbständige Kulturfaktoren sind, die jedoch dem nämlichen Nährboden entsprossen. Die Erfahrungen, welche die Archäologen auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst machten, müssen auch für die mittelalterliche Kunst beachtet werden. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß die Kunst der vier ersten Jahrhunderte sich ganz unabhängig von den Schriften eines Klemens von Rom, Pseudo-Barnabas, Klemens von Alexandrien, Origenes usw. gestaltet hat. Obwohl bei diesen Autoren vielfach die nämlichen biblischen Motive verwertet werden wie auch in den Werken der Kunst, so haben doch letztere nicht aus ersteren geschöpft, weil sie bei beiden einen ganz verschiedenen Sinn haben: in der Kunst sind die biblischen Motive sepulkral-eschatologisch, bei den Theologen allgemein paränetisch-moralisch zu verstehen. Zudem wissen wir es heute ganz genau, daß die direkte Quelle der meisten Kunstvorstellungen der frühchristlichen Zeit aus dem lebendigen Wort der Kirche stammen, wie es in der Totenliturgie immer und immer wieder dem gläubigen Volke vorgeführt wurde.

5. Mehr Aussicht auf Erfolg, die wirklichen Quellen der Kunstvorstellungen zu finden, bietet die Untersuchung jener Literaturgattung, die, wie die Werke der Kunst, ganz auf dem durch die allegorische Schriftauslegung begründeten christlichen Symbolismus beruhen. Diese symbolische Literatur geht in der älteren Zeit von der Exegese aus und sucht mit Hilfe einer systematisch ausgebildeten allegorischen Methode die christlichen Glaubenswahrheiten zu begründen. Es gehören hierher: Eucherius von Lyon mit seinem „*Liber formularum spiritalis intelligentiae*“ (ed. Wotke, Wien 1894), der „*Clavis Scripturae*“ des Pseudo-Melito“, herausgegeben von Pitra, *Analecta sacra* II (Paris 1884). Die Symboliker der Karolingerzeit und des hohen Mittelalters gehen regelmäßig von der Liturgie, ihren Erscheinungsformen und Einrichtungen aus, die sie nach den Prinzipien der allegorischen Exegese ausdeuten: Amalarius von Metz, *De ecclesiasticis officiis* (Migne, P. lat. Bd. 105), Rabanus Maurus, *De institutione clericorum* (ed. Knöpfler, München 1901), Walahfrid Strabo, *De rerum ecclesiasticarum exordiis et incrementis* (ed. Knöpfler, München 1890). Dazu kommen alsdann die Symboliker des 12. und 13. Jahrhunderts: Honorius von Augustodunum, Sicardus von Cremona und Durandus von Mende, deren Schriften J. Sauer (Symbolik des Kirchengebäudes) genau analysiert. Eine eigenartige Stelle nehmen in der symbolischen Literatur der sehr alte „*Physiologus*“ ein und die im hohen Mittelalter vielbenutzte und weitergebildete „*Glossa ordinaria*“ des Walahfrid Strabo. Die Übereinstimmung zwischen symbolischer Literatur und symbolischer Kunst ist nun zumal für die Periode des hohen Mittelalters so groß, daß namhafte Ikonographen behaupteten, erstere habe letzterer unmittelbar als Programm und Quelle gedient. Der Beweis kann nur mit innern Gründen geführt werden, denen zuzustimmen mich

immer zwei Tatsachen abgehalten haben: der „Physiologus“ mit seiner reich ausgebildeten Tiersymbolik hat der altchristlichen Kunst nicht als Quelle gedient und die literarische Symbolik eines Raban und Walahfrid haben auf die zeitgenössische Kunstübung in keiner Weise eingewirkt. Im Mittelalter wird es daher nicht anders gewesen sein, d. h. es werden symbolische Kunst und symbolische Literatur Äußerungen einer und derselben Kraft sein, nämlich der symbolischen Vorstellungswelt, die die gesamte Kultur beherrscht. Zu diesem Resultat kommt auch Sauer in seinem mehrerwähnten Buch über die „Symbolik des Kirchengebäudes“ (S. 380 ff.). Dem Ikonographen, der nach den Quellen der christlichen Kunstvorstellungen sucht, hat also als weitere Richtlinie der Satz zu dienen: Die symbolische Literatur ist für den Forscher ein wichtiges Hilfsmittel, in die symbolische Vorstellungswelt einzudringen und den Sinn der Kunstwerke richtig zu erfassen. Als Quelle für die Künstler kommt sie im allgemeinen nicht in Betracht.

### § 35. Verfehlte Versuche

1. Aus den im Vorstehenden gezeichneten Richtlinien ergibt sich zunächst, daß man die Quellen der Kunstvorstellungen nicht, wie man getan hat, in Kultursphären und in Literaturdenkmälern suchen darf, die mit den Denkmälern selbst weder zeitlich noch örtlich in Beziehung stehen.

Es handelt sich allerdings nur um Kuriositäten und ikonographische Seltenheiten, die Kinkel in seiner Kunstgeschichte aus gnostisch-manichäischen Anschauungen ableiten wollte, und die dann Altertumsforscher wie Grimm in seiner deutschen Mythologie, Panzer in seinen Beiträgen zur deutschen Mythologie aus der frühgermanischen Sagengeschichte stammen ließen. Sogar Martin, der verdiente Mitarbeiter des bekannten Archäologen Cahier, ist der Manie verfallen, eine Reihe von mittelalterlichen Bildmotiven, wie die Pfeilerskulpturen in der Freisinger Krypta, den Portal schmuck an der Jakobskirche zu Regensburg und ähnliche Denkmäler, unmittelbar aus der Edda abzuleiten (vgl. *Mélanges d'archéologie I u. II*). Schon der alte Selvatico (*Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medio evo*, Venedig 1846) hat sich gegen dieses unwissenschaftliche Verfahren ausgesprochen, und Springer weist in seinen oft genannten „Ikonographischen Studien“ darauf hin, daß die Eddatraditionen in der Vorstellungswelt der Kultur des hohen Mittelalters keine Rolle mehr spielen. „Was im Bewußtsein der Zeit aber nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzteren kein Raum.“

2. Aber auch nicht in den zeitgenössischen Literaturwerken darf trotz des Axioms, daß jeder Künstler naturgemäß seine Motive aus dem Vorstellungsinhalt seiner Zeit nimmt, ohne weiteres die unmittelbare Quelle der Kunstvorstellungen gesucht werden.

Man ist geneigt, Springer beizustimmen, wenn er in seinem Aufsatz über „Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter“ im allgemeinen betont, daß die Predigt eine ergiebige Quelle der Kunstvorstellungen gewesen sei, weil diese in der Tat eines jener Elemente ist, wodurch der Phantasie des Volkes sowohl als der Künstler die Summe jener religiösen Ideen und Tatsachen zugeführt werden konnten, die wir auch in den Denkmälern der Zeit verkörpert sehen. Wenn er aber immer wieder nur auf die Predigten des Honorius von Augustodunum in seinem „*Speculum ecclesiae*“, das in Handschriften und Drucken des späten Mittelalters sehr verbreitet ist, hinweist, so wird man zu der Ansicht gedrängt, daß Springer nicht



allgemein das lebendige Lehr- und Erbauungswort der Kirche, wie es durch die Feier der Liturgie im Verlaufe des Kirchenjahres bedingt ist, als Quelle der Kunstvorstellungen ansieht, sie vielmehr in den literarischen Dokumenten eines einzelnen sucht, der zudem nur ein Kompilator ist und nicht einmal in literarischer Hinsicht seine Zeitgenossen nachdrücklich beeinflußt hat. — Wie verfehlt dieses Verfahren ist, hat sich neuerdings herausgestellt, nachdem es Mâle auf die Kunstwerke seiner Heimat im 13. Jahrhundert angewendet hat. Der verdiente französische Forscher, dem die Kunstwerke des Mittelalters wie selten einem vertraut sind, ist in diesem Punkte der getreue Schüler von Springer. Er sucht zwar mit dem größten Fleiße im „*Physiologus*“, in der „*Legenda aurea*“, in den Hymnen nach den Quellen der Kunstvorstellungen, aber mit magischer Gewalt zieht es ihn immer wieder zu den großen Enzyklopädisten des 12. und 13. Jahrhunderts, wie er denn das gesamte Denkmälmaterial, wie es uns in den großen Kathedralen des 13. Jahrhunderts entgegentritt, unter das „*Speculum maius*“ des Vincentius von Beauvais subsumiert. Immer wieder kommt auch Mâle auf die Predigten des Honorius von Augustodunum zurück, mit deren Hilfe es ihm gelingt, eine Reihe von plastischen Bilderzyklen vorzüglich zu erklären, und stellt schließlich als Schlußergebnis folgenden Satz auf: „Wir können mit Gewißheit behaupten, daß man dem Künstler (der Portalskulpturen von Laon) die Predigt des Honorius von Autun (In Annuntiatione B. M. V.) als Programm gegeben hat“ (II S. 151). J. Sauer (Symbolik S. 284 ff.) bemerkt zu diesem Verfahren: „Mâle hätte mit seiner an einem Einzelfalle versuchten Argumentation entschieden das Richtige getroffen, wenn die Anzahl von Typen, die er an dem Portal zu Laon und wiederum bei Honorius getroffen hat, etwas ganz Eigentümliches, selten oder gar nicht sonst Vorkommendes, etwas Originelles wäre; oder wenn sie doch wenigstens in der schriftlichen Quelle die gleiche Anordnung und Verbindung zeigten, welche das Kunstwerk eingehalten hat. Nun aber sind es mariologische Typen, die in der ganzen mittelalterlichen Literatur in derselben stereotypen, bald mehr, bald weniger vollständigen Zusammenstellung vorkommen und namentlich die religiösen Dichtungen förmlich überflutet haben. Zudem hat Mâle das ganze in Laon ausgeführte Programm gar nicht an einer einzigen Stelle bei Honorius nachzuweisen vermocht, sondern er hat drei verschiedene Predigten zu Hilfe nehmen müssen. . . . Anstatt das ‚*Speculum ecclesiae*‘ zur Wurzel zu machen, dem der Zyklus entsproßt sein mußte, hätte Mâle es mit viel besserem Rechte mit dem Zyklus aus einem und demselben Wurzelstock hervorkeimen lassen.“ Die Brücke zwischen Schriftwerk und Kunstwerk ist hier also nicht geschlagen (vgl. dazu auch den Aufsatz von E. Berteaux in der *Revue des Deux Mondes* CLIII S. 177 ff.).

3. Nächst dem „*Speculum ecclesiae*“ des Honorius von Augustodunum sah Springer in den kirchlichen Hymnen und Sequenzen des 12. Jahrhunderts eine primäre Quelle für die Kunstvorstellungen des Mittelalters, um schließlich mit Bezug auch auf die Denkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts sein Resultat in die allgemeine Formel zu fassen: „Die Mehrzahl der Bildmotive ist aus der volkstümlichen Poesie geschöpft.“ Seitdem gilt es in den Kreisen der Ikonographen und Literaturhistoriker als eine ausgemachte Sache, daß das geistliche Schauspiel eine prinzipale Quelle mittelalterlicher Kunstvorstellungen sei.

Ich könnte hier kurz nach oben verweisen, wo gezeigt wurde, daß die Behauptung von P. Weber und Springer, die Portalzyklen des hohen Mittelalters seien aus den kirchlichen Schauspielen herausgewachsen, unzutreffend ist, denn was von plastischen Zyklen gilt, gilt von den Bilderserien überhaupt. Aber die angeblichen Wechselbeziehungen zwischen dem geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters sind in den letzten Jahrzehnten so häufig der Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen, daß hier auf diese Frage näher eingegangen werden muß.

Es seien genannt: Mone, *Altdeutsche Schauspiele*, Quedlinburg u. Leipzig 1841. Ders., *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe 1846. Didron, *Annales archéologiques* 1847. Kugler, *Christliches Kunstblatt* 1856, S. 233 ff. A. Springer, *Ik. St.* S. 124 ff. Ders., *Kunstv.* S. 1 ff. Marius Sepet, *Les Prophètes du Christ; études sur les origines du théâtre du moyen-âge*, Paris 1828. Karl Meyer, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst: Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, herausgegeben von Ludwig Geiger I (1886) 162 ff. 356 ff. 409 ff. Durand, *Bulletin monumental* 1888 S. 521. M. Wirth, *Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert*, Halle 1889. Steph. Beissel, *Zeitschrift für christliche Kunst* V (1891) S. 191 ff. u. 207 ff. P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst usw.*, Stuttgart 1894. F. X. Kraus, *K. G. II* (1897) S. 420 ff. M. Willmotte, *Les Passions allemandes du Rhin*, Paris 1898. Karl Frank, *Über geistliche Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst: Christliches Kunstblatt* 1889, S. 123 ff. Fr. Panzer, *Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen: Ilbergische Neue Jahrbücher für das klassische Altertum VII* (1904) S. 2. K. Tscheuschner, *Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen: Repertorium für Kunstwissenschaft* 1904, S. 289 ff. 430 ff. 491 ff. u. 1905, S. 35 ff. É. Mâle, *Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge: Gazette des Beaux-Arts I* (1904) S. 89 ff. Ders., *III*, Paris 1908, S. 1 ff. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen-âge*, Paris 1906 (ins Deutsche übersetzt von C. Bauer, Leipzig 1907). E. Bertaux, *L'art religieux de la fin du moyen-âge: Gazette des Beaux-Arts II* (1909) S. 135 ff. J. Mesnil, *Les mystères et les arts plastiques: L'art flamand et hollandais*, Bruxelles 1909. E. Lühgen, *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 200* (Straßburg 1917), S. 1 ff.

Aus dieser großen Liste von Autoren, die sich mit den Wechselbeziehungen zwischen dem geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst beschäftigten, greifen wir nur É. Mâle heraus, der an den beiden genannten Stellen mit aller Energie und unter Aufbietung seiner ganzen Gelehrsamkeit die neue Gestalt, in der uns die Kunst des ausgehenden Mittelalters entgegentritt, aus den *Meditationen des Pseudo-Bonaventura* und den *Mysterienspielen* ableitet. Man ist verwundert, daß Mâle es wagt, diese Gedankengänge in breitester Form vorzulegen — sie ziehen sich wie ein roter Faden durch den ganzen Band über die religiöse Kunst in Frankreich am Ende des Mittelalters —, nachdem er doch in den Kritiken über seinen ersten Band das deutlich genug sich hat sagen lassen müssen, daß es psychologisch unmöglich und geschichtlich unhaltbar ist, in einer einzelnen Schrift die Quellen der Kunstvorstellungen suchen zu wollen.

Dabei ist der Leser in der unangenehmen Lage, daß er vielfach nicht genau ersehen kann, ob nach Mâle nur die formal-ikonographischen Eigen- und Neuheiten, die uns in der Kunst des ausgehenden Mittelalters in großer Zahl begegnen, aus dem geistlichen Schauspiel stammen, oder ob auch die Sujets selber in ihrem ganzen Inhalt von dort abzuleiten seien. In formal-ikonographischer Hinsicht ist die Beeinflussung der Kunstwerke des späten Mittelalters durch das geistliche Schauspiel zuzugeben. Das ist aber nicht das Wesentliche, um das es sich hier handelt. Wir fragen: Stammen auch die neuen Szenen besonders aus dem Passionszyklus, wie der Schmerzensmann, die mystische Presse, Gott Vater hält den toten Sohn in den Armen, die schmerzhaft Mutter Gottes usw., aus den Mysterienspielen? Mit einer Bestimmtheit, die nichts zu wünschen übrig läßt, erklärt Mâle für diesen Punkt: „On peut dire de plusieurs scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique, qu'elles ont été jouées avant d'être peintes. Nous allons retrouver dans les miniatures, les vitraux, les bas-reliefs presque tous les épisodes et tous les détails de mise en scène que nous venons de passer en revue“ (III S. 43).

Mâle übersieht auch hier, daß es sich um gleichlaufende Strömungen in Dichtung, Leben und bildender Kunst handelt, um Schößlinge aus einer Wurzel. Statt immer

nur an den Meditationen des Pseudo-Bonaventura und den von ihnen beeinflussten Mysterienspielen zu haften, hätte er sein Augenmerk auf die große mystische Bewegung des 14. Jahrhunderts, wie sie sich in der Schule des hl. Franziskus gebildet hatte, richten sollen. Hier hätte er die Quelle gefunden, aus der die Neugestaltung der christlichen Vorstellungen stammt. Alle Kulturerscheinungen: das religiöse Leben, die theologische Literatur, die Poesie, das künstlerische Schaffen, stehen gleichmäßig unter dem Einfluß dieser mystischen Richtung des Heiligen von Assisi. Von ihr erfüllt haben Giotto und seine Schule, haben die sienesischen Meister schon im 14. Jahrhundert Kunstwerke von der Art geschaffen, wie sie Måle der französischen Kunst des 15. Jahrhunderts vorbehalten will.

Den klaren kunstgeschichtlichen Nachweis für den zeitlichen Vorrang der Bildkunst vor den Mysterienspielen erbringt E. Bertaux in seinem Aufsatz in der „Gazette des Beaux-Arts“ aus einer Fülle von Beispielen in der italienischen und spanischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Dieser angesehene französische Kunsthistoriker, der in den zwei ersten monumentalen Bänden Måles über die mittelalterliche Kunst Frankreichs eine Glanzleistung sieht, der, wie er mit Stolz hervorhebt, Deutschland nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, sieht sich genötigt, seinem Landsmanne in dem Punkte, der uns hier beschäftigt, entgegenzutreten. Er zeigt, daß die neue Kunst, die Måle im 15. Jahrhundert in Frankreich unter dem Einfluß der Mysterienspiele entstehen läßt, in Italien von Giotto und den Sienesen schon hundert Jahre vorher, also in einer Zeit und an einem Ort, wo von einem Einfluß der Mysterienspiele keine Rede sein kann, geübt wurde. Diese neue Kunst wurde nach Frankreich, Spanien und nach Flandern direkt durch italienische Künstler und ihre Werke übertragen. Die Brücke war Avignon, wo am päpstlichen Hofe Simone Martini und andere italienische Meister wirkten.

Diese Ergebnisse übernimmt E. Lütghen in seiner Untersuchung über die nieder-rheinische Plastik und zeigt im einleitenden Kapitel, daß auch in der niederrheinischen Kunst des 15. Jahrhunderts von einer Beeinflussung durch das geistliche Schauspiel in dem Sinne von Måle nicht die Rede sein kann. Er fragt sich, wie es komme, daß Måle in der Frage der Einwirkung der Mysterienspiele auf die bildende Kunst gescheitert ist (Anm. 8). „In seiner Forschungsweise und Denkart folgt Måle seinen Vorgängern, die jede Ähnlichkeit in der ikonographischen Auffassung zwischen Bildwerk und Mysterienspiel als selbstverständliche Folgeerscheinung der Mysterien ansahen. Nicht nur, daß das ursächliche Verhältnis überspannt wurde, indem man nur einen Erklärungsgrund suchte, wo es galt, eine Anzahl von Bedingungen des Kunstgeschehens aufzudecken, auch dieses Verhältnis von Ursache und Wirkung wurde verkannt. Denn so gerechtfertigt die Auffassung ist, daß die Kunst aus dem Mysterienspiel . . . Formen schöpfte, so gerecht ist die entgegengesetzte Behauptung, daß die Mysterien in Darstellungsart und Spielweise auf die schöpferische Tätigkeit der Künstler angewiesen waren. Eine Beweisführung nach der einen oder andern Seite ist nur möglich durch einwandfreie Aufdeckung der zeitlichen Folge und des örtlichen Zusammenhanges. Trotz Måle, der den zeitlichen Vorrang der Mysterienspiele vor den entsprechenden Bildwerken behauptet, beweisen die Tatsachen unwiderleglich, daß die Werke der bildenden Kunst eine bedeutsame Anzahl der ikonographischen und Formwandlungen des 15. Jahrhunderts vorwegnehmen, ehe überhaupt die französischen Mysterienspiele auch nur andeutungsweise diese Bereicherungen eines erwachenden Wirklichkeitssinnes, eines verstärkten innerlichen Gefühlslebens aufgriffen. In Italien nämlich beginnen schon mit Giotto alle die Umwandlungen, des Stiles und der Darstellung, für die Måle einzig die französischen Mysterienspiele des 14. und 15. Jahrhunderts verantwortlich macht. . . . So ergibt sich klar: nicht die Mysterienspiele sind die Ursache der mittelalterlichen Gesinnungswandlung; aus einer andern Quelle flossen diese vielfältigen Anregungen. Sie aber hat Geltung für beide: für die italienische des 14. Jahrhunderts wie für die französischen Mysterienspiele der gleichen und folgenden Zeit.“

Es sei noch beigelegt, daß J. Mesnil in seiner oben angeführten Untersuchung über die flandrische und holländische Plastik des 15. Jahrhunderts den Nachweis



erbringt, daß die neue Gestaltungsart, die auch hier zu beobachten ist, unmöglich aus den Mysterienspielen stamme. Die selbständige Entwicklung beider Gebiete, des Schauspiels und der Kunst, hat sich auch bei M. Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance (Berlin 1914), ergeben.

4. Kraus unterscheidet zwischen primären und sekundären Quellen der Kunstvorstellungen. Primäre Quellen sind nach ihm: die Heilige Schrift mit Einschluß der Apokryphen; die kirchliche Liturgie; der Abriß der Glaubenslehren (Katechismus); die christliche Antike; der vorchristliche antike Mythos; antike Sage und Geschichte; der Physiologus und die Bestiarien; die germanische Mythologie; gewisse Volksüberlieferungen; Schauspiele und Mysterien; politische Passionen und kirchenpolitische Vorgänge. Sekundäre Quellen sind nach ihm: die Heiligenlegende; mystische Visionen; die Predigtliteratur; Hymnen und Kirchenlieder; theologische Literatur; die Poesie des Mittelalters.

Vgl. K. G. II 1 S. 269. Eine ähnliche Liste hatte schon Cahier in seinem Aufsatz „Sources principales, où puisait l'art ecclésiastique du moyen-âge (Nouv. Mém. d'Archéol. [Paris 1874] S. 265 ff.) aufgestellt. Die Quellen sind nach ihm: 1. Ecriture sainte; 2. Vie des Saints; 3. Morale (Fabelgeschichten, Schwänke, Allegorien); 4. Sciences humaines (Lehre von den sieben freien Künsten); 5. Tombeaux (heraldische und symbolische Darstellungen). Schon Springer (Kunstv. S. 11) und Sauer (Symbolik S. 283) haben auf die Fehler dieser unvollständigen und unlogischen Zusammenstellung, in der die Quellen mit den Kunstmotiven selber vermischt werden, aufmerksam gemacht. Cahier mochte nachträglich selber empfunden haben, daß seine Quellentheorie mangelhaft sei, und kommt darum im gleichen Bande seiner *Mélanges* S. 322 ff. noch einmal auf das gleiche Thema zurück und verweist auf Eucherius, Pseudo-Melito, Honorius von Autodunum und die übrigen Symboliker des Mittelalters, ohne freilich zu sagen, ob er diese symbolischen Schriften als Hilfsmittel für uns moderne Menschen ansehe, die es uns ermöglichen, in die symbolische Vorstellungswelt des Mittelalters einzudringen, oder ob sie ihm als Quellen für die Künstler selber gelten.

Auch die Quellenliste von Kraus ist anfechtbar, und die Unterscheidung in primäre und sekundäre Quellen ist unangebracht. Kraus hat das selber empfunden, wenn er beifügt, daß die sekundären Quellen diesen Namen nur im abgeleiteten Sinne des Wortes verdienen, weil sie eigentlich „Parallelbezeugungen der in den Produkten der bildenden Kunst uns entgegentretenden Vorstellungen sind“. Im Grunde genommen sind alle Quellen der christlichen Kunstvorstellungen mit Ausnahme einer einzigen sekundärer Natur; denn die christliche Kunst, die bis zum Beginn der neueren Zeit eine monumentale Theologie sein will und stets eine didaktische Tendenz verfolgt, schöpft ihre Motive, wie wir gesehen haben, niemals aus den direkten Quellen der Theologie, sondern aus der lebendigen Gestaltung, die das christliche Glaubensbewußtsein im Leben der Kirche erfahren hat; das ist die Liturgie. Wenn wir die von Kraus aufgestellte Quellenliste auch nicht übernehmen können, so muß es doch als sein bleibendes Verdienst anerkannt werden, daß er die Liturgie als prinzipale Quelle der christlichen Kunstvorstellungen energisch in den Vordergrund gestellt hat (vgl. a. a. O. S. 361 und Repertorium für Kunstwissenschaft V S. 433 ff.). Im einzelnen hat er freilich seine These nicht begründet. Das soll im Folgenden geschehen.

### § 36. Die wirklichen Quellen der christlichen Kunstvorstellungen

1. „An und für sich ist das Erfinden und Schaffen des Inhalts nicht Sache und Aufgabe der plastischen und malerischen Kunst; ihre Mittel zur Durchführung eines solchen Zweckes sind durchaus unzureichend. . .

Gesunde und lebenskräftige Kunstperioden zeichnen sich stets dadurch aus, daß die verschiedenen Kunstgattungen, statt selbstzerstörend zu rivalisieren, einträchtig zusammenwirken und eine weise Ökonomie der Kräfte einhalten. Gerade je mächtiger und tiefer der Inhalt des Motives ist, welches der bildende Künstler verkörpert, desto wünschenswerter muß es ihm erscheinen, denselben bereits vorbereitet zu empfangen und auch bei den Beschauern ein stoffliches Verständnis voraussetzen zu dürfen. . . . Wir versündigen uns daher keineswegs an der Künstlergröße des Mittelalters, wenn wir die Mehrzahl der Motive nicht in der Phantasie der einzelnen Künstler entspringen lassen, sondern einen früheren Bestand derselben annehmen, schon zurechtgelegt und vorbereitet für die künstlerische Form, ein Gemeingut in weiteren Kreisen“ (Springer, Ik. St. S. 126). Das sind gewiß feinsinnige Beobachtungen, die nicht allein für die mittelalterliche, sondern für die gesamte Kunst zutreffen. Woher stammen also die christlichen Kunstvorstellungen? Diese Frage erhebt sich um so dringender, als die Kritik über die bisherigen Versuche, sie zu beantworten, ein ungünstiges Resultat ergeben hat. Ihre richtige Beantwortung ist im Vorausgehenden vielfach angedeutet und angebahnt.

2. Halten wir der Deutlichkeit wegen auch hier die verschiedenen Perioden, in denen die christliche Kunst verläuft, auseinander, und richten wir unser Augenmerk in jeder derselben auf jene Gruppe von Kunstvorstellungen, die ihnen das charakteristische Gepräge geben.

#### A. Die christliche Kunst im Zeitalter der Verfolgungen.

a) Alle Bildmotive sind sepulkraler Natur; sie stellen Errettungsszenen dar (Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im Feuerofen usw.), die als Gebetsgedanken von dem Verstorbenen, der nun das Gericht Gottes bestanden und in die Ewigkeit eingegangen ist, ausgehend gedacht sind und dem Besucher des Grabes Trost und Glaubensmut einflößen sollen. Daher die häufigen Orantenbilder, die Gerichts- und Einführungsszenen. Es kann heute keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Errettungsszenen, die den Grundstock der Kunstvorstellungen der christlichen Kunst in ihren frühesten Anfängen bilden, aus der Totenliturgie stammen.

b) Der eschatologische Charakter dieser primitiven Kunst führt zu sekundären Erweiterungen des ursprünglichen Zyklus. Als solche sind auch die Orantenbilder, die Einführungs- und Gerichtsszenen anzusehen. Der Erreter aus der Todes- und Gerichtsnot ist Jesus Christus, der für uns in dieser Welt erschienen ist: daher die Anbetung der Weisen und was damit zusammenhängt. Christus rettet uns vor der Gerichtsnot, weil er uns die Taufe gebracht hat: daher die Taufakte. Christus rettet uns vor dem ewigen Tode durch die wunderbare Speise, die er bereitet hat: daher die vielen Darstellungen der Brotvermehrung, die ein Symbol der Eucharistie ist; daher auch die Mahlszenen. Christus ist überhaupt unser Retter: daher die einzelnen Wunderszenen und die vielen Bilder des Guten Hirten. Aus dieser hieroglyphenhaften Darstellung Christi wird gegen Ende der Periode das historische Bildnis Christi; zu ihm gehören aber auch die Apostel. Doch sind das vielfach schon Einwirkungen der monumentalen Kirchenkunst der folgenden Periode.

c) Wenn zu diesem sepulkralen Grundstock mit seinen naturgemäßen Weiterbildungen noch andere Erscheinungen kommen, die sich in diesem Zyklus fremdartig ausnehmen, so sind das entweder Dinge, die den Künstlern aus ihrer profanen Tätigkeit geläufig waren (Ornamente, Tierbilder) oder Einfälle einzelner, die dann zur Nachahmung reizten (Orpheus mit der Leier).

B. Die monumentale Kunst der ausgehenden altchristlichen Zeit.

a) Diese Periode schuf das Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti*, dem die christliche Kunst bis ins 16. Jahrhundert treu blieb. Zunächst stellte man allerdings rein alttestamentliche Serien dar, denen aber bald ganz regelmäßig neutestamentliche Zyklen gegenübergestellt wurden. Als Mittelpunkt beider hat man sich das Christusbild in der Apside des Gotteshauses, denn dieses ist die Heimstätte der neuen Kunst, zu denken. Es ist nun auffallend, daß diesen alt- und neutestamentlichen Bilderreihen, wie sie uns in dieser Frühzeit entgegentreten, die typologische Einzelbeziehung fehlt; sie stehen sich nur als Ganzes und im allgemeinen als Typus und Antitypus gegenüber. Dies muß um so mehr auffallen, weil die zeitgenössische Theologie regelmäßig die einzelnen Tatsachen des Alten Testaments mit solchen des Neuen Testaments in Beziehung bringt. Diese Beschaffenheit der ursprünglichen Concordienbilder lehrt unverkennbar, daß sie aus der Liturgie stammen, denn in der Feier der heiligen Messe las man zuerst zwei oder mehrere Lektionen, und zwar in der *Lectio continua* aus dem Alten Testament, und dann folgte nach Zwischengesängen eine Lesung aus dem Neuen Testament, die in ihrer Auswahl aber durch das Festgeheimnis bestimmt war. Bei der Art und Weise, wie das Alte Testament in der Liturgie gelesen wurde, kam man natürlich über die ersten Bücher nicht hinaus. So erklärt sich, daß fast nur die Genesis zur Illustrierung benützt wurde.

b) In der Plastik, die vorzugsweise Sarkophagplastik ist, benützte man die in der Katakombenzeit geschaffenen sepulkralen Motive und stellt sie vielfach ganz mechanisch und unter gelegentlicher Erweiterung auf verwandte Ideen nebeneinander. Dieser ganze Vorrat von eschatologischen Kunstvorstellungen mit den vielen Errettungsszenen geriet infolge der veränderten Zeitlage, und weil die Kunst jetzt nicht mehr das Grab, sondern das Gotteshaus schmückte, in dem das Opfer Jesu Christi am Kreuze geheimnisvoll erneuert wurde, allmählich in Vergessenheit.

c) Dafür schuf diese für die christliche Kunst aller Zeit grundlegende Periode als Ersatz die fundamentalste aller Errettungsszenen: das Kruzifixbild.

C. Die Kunst des frühen Mittelalters.

a) Der in der vorhergehenden Periode geschaffene und in der *Concordia veteris et novi Testamenti* niedergelegte Vorrat von Kunstvorstellungen wird weiter fortgepflanzt. Während man in der Karolingerzeit an einigen Orten von diesem Prinzip abzukommen schien (vgl. oben S. 55 ff.) und Bilderzyklen schuf, die rein neutestamentlich gestaltet waren, hat gerade in dieser Periode die biblische *Concordia* zu



b) interessanten Weiterbildungen Anlaß gegeben: man stellte nichtbiblische Motive nach Art der Concordia zusammen (Ingelheim), erfand nach Analogie der beiden Testamente ähnliche Parallelideen: Sonne und Mond, Ozean und Erde, Ecclesia und Synagoge, Tierkreis und Monatsbilder, Kardinaltugenden und die sieben freien Künste. Hier begegnet uns zum ersten Mal „die Schule“ als eine Quelle neuer Kunstvorstellungen.

c) Neue Motive werden der Kunst des frühen Mittelalters zugeführt durch die eifrig gepflegte Illustrierung liturgischer Handschriften und Ausschmückung ihrer Buchdeckel. Manche dieser Kunstvorstellungen gehen in die monumentale Kunst über, so die Parabeldarstellungen in Burgfelden, die Geschichte Davids zu Münster in Graubünden.

d) Neu geschaffen hat diese Periode das Bild des Jüngsten Gerichts, das aus der althergebrachten *Maiestas Domini* herauswuchs.

#### D. Die Kunst des hohen Mittelalters.

a) Die *Concordia veteris et novi Testamenti* liefert auch jetzt fast den gesamten biblischen Bilderschatz, nur tritt sie, die ja ursprünglich aus der Liturgie herausgewachsen ist, aufs neue unter ihren befruchtenden Einfluß und bildet sich innerlich insofern um, als die neutestamentliche Reihe ganz vom Menschwerdungs- und Passionsgeheimnis erfüllt wird. Die beiden Mittelpunkte des Kirchenjahres, Weihnachten und Ostern, sollen dargestellt werden. Aber auch der alttestamentliche Teil der Concordia wird in dem Sinne umgestaltet, daß die Auswahl der Szenen stets mit Rücksicht auf die typologische Einzelbeziehung geschieht.

b) Auf diesem Wege fließt der Kunst ein großer Vorrat von neuen Kunstvorstellungen aus dem Alten Testament zu. Als direkte Quelle haben wir „die Schule“ der scholastischen Theologie anzusehen, die den Künstlern das oft verwickelte System typologischer Bilderreihen lieferte (Altar von Klosterneuburg). Auch die apokryphen Stoffe, die jetzt häufig auftreten, sind den Künstlern aus dieser Quelle zugeführt worden.

c) Da man die Typen übermäßig häufte, suchte man auch in nicht-biblischen Quellen nach Symbolen für neutestamentliche Tatsachen und fand solche besonders im „*Physiologus*“ resp. in den Bestiarien. Auf diese Weise werden eine Reihe von Tiersymbolen volkstümlich (Einhorn, Pelikan, Löwe mit seinen Jungen usw.) und haben sich zum Teil bis zur Gegenwart erhalten.

d) Groß ist die Zahl des hagiographischen Bilderschatzes in der Kunst des hohen Mittelalters. Man hat stets aber fast nur solche Heilige verherrlicht, die entweder Patrone der betreffenden Kirche waren oder deren Reliquien man besaß. Zu Ehren solcher Heiligen feierte man kirchliche Feste; und so ist die Liturgie auch die Quelle der hagiographischen Kunstvorstellungen. Dazu kommen noch Heilige, die man überall verehrte: Jakobus, Nikolaus, Martinus usw.

e) Neu geschaffen hat diese Periode die Marienzyklen mit ihrer reichen typologischen Umrahmung. Sie sind aus der Kindheitsgeschichte Jesu und dem Weihnachtsfeste herausgewachsen.

### E. Die Kunst des ausgehenden Mittelalters.

a) Die Kunst dieser Periode pflanzt auf allen Gebieten den überkommenen Bilderschatz weiter; auch die *Concordia veteris et novi Testamenti* lebt in den monumentalen Zyklen fort.

b) Auch jetzt noch fließen der Kunst aus der Schreibstube der Theologen neue Motive zu, wie sich aus der Untersuchung des *Speculum humanae salvationis*, der Armenbibel und dem *Defensorium B. M. V.* ergeben hat.

c) Die Verbreitung einmal geschaffener Kunstvorstellungen wird wesentlich durch die Holzschnitte und Blockbücher erleichtert.

d) Neugeschaffen hat diese Periode die mystischen Szenen aus dem Leiden Christi (Schmerzensmann, mystische Kelter, Mater dolorosa, die Grablegung Christi, Gott Vater hält seinen toten Sohn in den Armen). Es sind das unter dem Einfluß der mystischen Geistesrichtung erfolgte Weiterbildungen der überlieferten Passionsszenen.

3. Aus vorstehender Untersuchung ergibt sich, daß die Liturgie in der Tat, wie Kraus behauptete, aber im einzelnen nicht bewies, die prinzipale Quelle der Kunstvorstellungen ist. Schon jene merkwürdige Sepulkralkunst, die ihr Dasein im Verborgenen fristete, ist aus ihr herausgewachsen. Die Kunst in der Zeit des Friedens hat alsdann auf ganz neuer Grundlage sich zu entfalten begonnen; und wie von einem Naturgesetz getrieben, erstand sie wiederum auf dem Boden der Liturgie, und zwar der eucharistischen Liturgie, die eben an der Stätte gefeiert wurde, die für alle Zukunft die Heimstätte der christlichen Kunst werden sollte. Es ist auch ganz natürlich, daß man an den Wänden der Katakomben jene Ideen darstellte, die in tief-ernsten Stunden die Seele des christlichen Volkes erfüllten, wenn es sich am Begräbnis eines Mitchristen beteiligte und die Gebete der Totenliturgie vernahm; und es ist ganz selbstverständlich, daß man das Gotteshaus mit jenen Gedanken illustrierte, die dem Volke feierlich vom Ambo her verkündigt wurden: die Offenbarungswahrheiten des Alten und Neuen Testaments, die sich alle auf Jesus Christus beziehen, der in der Liturgie gefeiert und geheimnisvoll gegenwärtig wird. Es ist begreiflich, daß der in der *Concordia veteris et novi Testamenti* einmal geschaffene Motivenschatz nie mehr ganz verloren ging, denn die christliche Kirche ist die konservativste aller Kulturmächte; sie allein hat die Mittel in der Hand, ihre Gedanken in der ganzen Welt zu verbreiten. So versteht man auch, warum selbst das hohe Mittelalter, obwohl es nur durch wenige Fäden mit der Kultur der Vergangenheit verbunden war, trotzdem seine Kunstgebilde im gleichen Geiste gestaltete; ein Faktor hat eben alle Kulturunterbrechungen überbrückt: das liturgische Leben der Kirche. Für die monumentalen Bilderzyklen an den Kirchenportalen des 13. Jahrhunderts konnte man nicht auf den Traditionen der Vergangenheit weiterbauen, denn dieser Kunstzweig war bisher nicht gepflegt worden; auch verbot die Natur der Großplastik die Herübernahme der Stoffe aus den gemalten Zyklen. Und doch kommt auch bei jenen, wie wir gesehen haben, das Prinzip der *Concordia* zum Ausdruck; an Stelle der alttestamentlichen Tatsachen treten, wie das

die monumentale Plastik verlangte, die personalen Typen. Auf diese Weise kommt der Gedanke, der die *Concordia veteris et novi Testamenti* schon bei ihrem ersten Entstehen aus der Liturgie beherrschte, daß nämlich Jesus Christus der Mittelpunkt des ganzen menschlichen Lebens und Denkens ist, lebendiger und deutlicher zur Darstellung als in allen übrigen Versuchen. Ja die plastische Manier, die *Concordia* zu bilden, wirkt auf die gemalten Zyklen zurück, so daß auch in ihnen vielfach die personalen Typen an Stelle der alttestamentlichen Tatsachen treten. So sind die Jessebäume nach dem Prinzip der plastischen *Concordia* gestaltet.

Jede Kunstperiode hat der *Concordia* alsdann naheliegende sekundäre Weiterbildungen angefügt, und das hohe Mittelalter hat sie in ihrer enzyklopädischen Geistesrichtung ausgebaut. Die „Schule“ hat ihr seit der Karolingerzeit immer und immer wieder gelehrte Motive zugeführt; aber stets bildete die *Concordia* das Fundament, auf dem man weiterbaute. Wenn das für das Gebiet der Wandmalerei des hohen Mittelalters bisher noch nicht erkannt wurde, so liegt das an dem schlechten Erhaltungszustand dieses Kunstzweiges, und weil man bis vor kurzem den halbverblaßten Resten gotischer Wandmalerei zu wenig Beachtung schenkte. Auf Grund der neueren Gemäldefunde kann man ruhig behaupten: Überall, wo man einen größeren Raum für einen biblischen Zyklus zur Verfügung hatte, hat man diesen nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti* angelegt, ohnedas man jedoch dabei nach einem festen Kanon verfuhr oder mechanisch ältere Vorlagen kopierte.

Freilich hat man vielfach die *Concordia* in ihre Komponenten zerlegt und nur Teilabschnitte aus ihr dargestellt, sei es daß man das Wesen dieses Kunstprinzips nicht mehr verstand, sei es daß der vorhandene Raum nur Einzelszenen gestattete. Gegen Ende des Mittelalters geht die *Concordia* auf der ganzen Linie der Kunstübung rasch ihrer vollständigen Auflösung entgegen aus Gründen, die oben § 32 angedeutet sind. Mit ihr zugleich stirbt auch jene christliche Kunst, wie das christliche Altertum und das Mittelalter sie aufgefaßt hatte.

Die Frage nach den Quellen der christlichen Kunstvorstellungen gestaltet sich also viel einfacher, als man bisher geglaubt hat, denn aus der Liturgie, wie die Kirche sie im Verlaufe des Jahres im reichen Kranz der Feste begeht, läßt sich die Hauptsumme aller Motive erklären, die uns in der christlichen Kunst entgegentreten. Wenn auch ein Rest von Kunstvorstellungen übrig bleibt, der nicht aus der Liturgie stammt, so hindert das nicht, an der hier aufgestellten Regel festzuhalten, denn in jeder Periode gab es Künstler, die dem vorhandenen Schatz von Kunstvorstellungen irgend eine neue volkstümliche Idee hinzufügten, die dann zur Nachahmung reizte.



ZWEITES BUCH

IKONOGRAPHIE  
DER DIDAKTISCHEN HILFSMOTIVE



## ERSTES KAPITEL

# DIE TIERSYMBOLIK DES MITTELALTERS

**Literatur:** F. d'Ayzac, De la Zoologie composite (c'est-à-dire, imaginaire et complexe) dans les œuvres de l'art chrétien: Revue de l'art chrétien, 4. Serie Bd. IV (1886) S. 13 ff. — Dies., Iconographie des fabliaux: Annales archéologiques III S. 11 ff.; VI S. 145 ff. — Steph. Beissel, Zur Geschichte der Tiersymbolik in der Kunst des Abendlandes: Zeitschrift für christliche Kunst XIV S. 275 ff.; XV S. 51 ff. — Cahier, Curiosités mystérieuses: Nouv. Mélanges d'archéologie usw. I (1874) S. 106–311 ff. — A. Collins, Symbolism of Animals and Birds, represented in English Church Architecture. London 1913. — B. Eckl, Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft und insbesondere der christlichen Kunst: Organ für christliche Kunst 1869 Nr. 12–22. — E. P. Evans, Animal Symbolism in ecclesiastical architecture. London 1896. — H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter S. 260 ff. — G. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Wien 1849. — Koloff, Die sagenhafte und symbolische Tiergeschichte des Mittelalters: Raumers Historisches Taschenbuch 1867 S. 177–269. — Mâle II S. 27 ff. — Ders. I S. 323 ff. — G. Müller, Die frühchristlichen Tiersymbole von Achmim-Panopolis und in den Katakomben. Straßburg 1894. — S. Müller, Die Tierornamentik im Norden. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg (o. J.). — J. Romilly Allen, Early christian Symbolism in Great Britain and Ireland, besonders Lecture VI: The mediaeval Bestiaries. London 1887. — Zucker, Zur mittelalterlichen Tiersymbolik: Christliches Kunstblatt XLIV S. 49 ff.

### § 1. Die Tiersymbolik überhaupt

1. Die Sitte der christlichen Kunst, Tierbilder zu verwenden, entstammt einer bei allen Völkern zu beobachtenden Kulturerscheinung, die Naturdinge zu personifizieren, einmal zum Zwecke der poetischen Darstellung überhaupt, und dann ganz besonders, um sie zu Trägern übersinnlicher Ideen zu machen. So hat man allzeit und überall gewisse Tiere wegen bestimmter Eigenschaften den Menschen ähnlich gefunden und sie als anregende oder abschreckende Beispiele hingestellt.

Bei den Heiden hat die sinnbildliche Auffassung der Tiere zur Anfertigung von Götzenbildern geführt; bei den Juden tritt sie uns nur in literarischer Form entgegen. In den heiligen Schriften werden Gestalten aus der Tierwelt teils lediglich als poetische Gleichnisse, wie im Hohen Liede (die Braut gleicht den stolzen Rossen, den sanften Tauben, der Bräutigam dem Hirsch), teils als Träger übersinnlicher Ideen verwendet.

Man versteht sonach, daß die kirchlichen Schriftsteller des christlichen Altertums sich die Tiersymbolik zu eigen machen; sie beschäftigen sich mit der Tierwelt gelegentlich der homiletischen Behandlung der Schöpfungsgeschichte und führen die Tiere in der Reihenfolge, wie sie in der Genesis am fünften und sechsten Schöpfungstage aufgezählt werden, vor und zeigen, wie sie uns an wichtige Heilstatsachen erinnern sollen. Von grundlegender Bedeutung wurde die moralisierende Interpretation, die Basilius d. Gr. in seiner 7., 8. und 9. Homilie über das Sechstage-



werk den Tieren widmete, die dann Ambrosius übernahm und so dem Abendlande überlieferte. Dem frühen Mittelalter wurde diese allegorische Auffassung der Tierwelt und der Naturdinge überhaupt überliefert durch Rabanus Maurus in seiner Schrift „De Universo“, worin er sich allerdings ganz sklavisch an die Etymologien des Isidor von Sevilla hält.

Eine karolingische Kompilation ist auch der „Clavis“ des Pseudo-Melito, den Dom Pitra (Spicilegium Solesmense II u. III, Paris 1855) zuerst edierte und unbegreiflicherweise für ein Werk des 2. Jahrhunderts ansah. Darin werden nicht nur die Tiere, sondern die Naturdinge überhaupt, soweit sie in der Heiligen Schrift vorkommen, in ihrer symbolischen Bedeutung vorgeführt. Die großen Enzyklopädien des hohen Mittelalters stehen im wesentlichen auf dem Standpunkt ihrer karolingischen Gewährsmänner, nur sind ihre Abhandlungen ausführlicher. So schildert Vinzenz von Beauvais im 16. und 17. Buche seines „Speculum naturale“ die Tiere des fünften Schöpfungstages und im 18. bis 22. Buche jene des sechsten. In ähnlicher Weise, aber kürzer, behandelt den gleichen Stoff Honorius von Augustodunum in seiner Schrift „De Philosophia mundi“ und für Italien ist der „Tesoro“ des Brunetto Latini als enzyklopädische Zusammenfassung der Tiersymbolik zu nennen, aus dem bekanntlich Dante schöpfte. In diesen mittelalterlichen zoologischen Summen werden mit kindlicher Leichtgläubigkeit von den Tieren eine Fülle von törichten Wundergeschichten erzählt, die sich aber vielfach schon in antiken Quellen vorfinden. Für die Erklärung der monumentalen Tiergestalten sind sie mit Vorsicht zu gebrauchen, denn es muß auch hier betont werden, daß die monumentale Symbolik nicht ein direkter Schößling der literarischen ist; beide sind vielmehr selbständig aus der symbolischen Auffassung der Naturdinge, wie sie der mittelalterlichen Welt eigentümlich war, herausgewachsen.

2. Wie man auf dem Gebiete der Literatur zu unterscheiden hat zwischen rein poetischen Gleichnissen aus der Tierwelt und wirklicher Allegorie, so hat man auf dem Gebiet der Kunst darauf zu achten, ob ein Tierbild rein ornamental oder symbolisch gemeint ist.

Ich verweise hier auf die oben S. 14 angeführte Regel I. Die ornamentale Verwendung von Tiergestalten ist in allen Perioden der christlichen Kunst in Übung gewesen; sie ist überall da anzunehmen, wo nicht aus dem Zusammenhang und der liturgischen Verwendung des Gegenstandes, auf dem sie sich finden, das Gegenteil sich mit Sicherheit ergibt. Die karolingische Kunst kennt, wie Leitschuh (Geschichte der karolingischen Malerei, Berlin 1894, S. 405 ff.) zeigt, fast nur ornamentale Tiergestalten, die sie aus römischen Vorlagen und orientalischen Teppichmustern entnommen hat. Daß letztere die Anbringung von symmetrisch angebrachten Löwen, Greifen und allerlei Fabelwesen die frühmittelalterliche Plastik beeinflussen, hat Springer in seinen „Ikonographischen Studien“ nachgewiesen (vgl. auch Seesenberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, Berlin 1897, S. 26 ff.). Die so entstandenen Gebilde waren sicherlich nicht symbolisch gemeint. Auch jene Tierfiguren waren es nicht, die der hl. Bernhard in einem Briefe an Abt Wilhelm so scharf tadelt (Migne, P. lat. 182 S. 913): „Welche Berechtigung haben in den Klostergängen die lächerlichen Ungeheuerlichkeiten, der wunderbare aber formlose Formenschatz und die formvolle Formlosigkeit? Wozu dienen dort Bilder unreiner Affen, wilder Löwen, phantastischer Zentauren und Halbmenschen? Wozu buntfleckige Tiger, kämpfende Ritter, Jäger, die in ihre Hörner blasen? Da siehst du unter einem Haupte viele Körper, anderseits an einem Körper viele Häupter, hier am Leibe eines Vierfüßlers den Schwanz einer Schlange, dort an einem Fisch den Kopf eines Vierfüßlers. An dieser Stelle ist ein Tiergebilde vorne als Pferd gestaltet, in der unteren Hälfte aber als Ziege, an jener endet ein gehörntes Tier am Leibe eines Pferdes. Allerorts erscheint eine so reiche, so wunderbare Fülle verschiedener Formen, daß man lieber auf die Skulpturen als auf den Inhalt der Bücher sein Auge richtet.“

Was St. Bernhard in den Tiergestalten des 12. Jahrhunderts nicht finden konnte, das haben die Ikonographen des 19. Jahrhunderts: Auber in seiner „Histoire et théorie du symbolisme religieux“ (Paris 1871), Cahier in seinen „Curiosités mystérieuses“, Graf de Bastard in seinen „Études de symbolique chrétienne“ (Paris 1851), und besonders Madame Félicie d'Ayzac in vielen Aufsätzen der „Revue de l'art chrétien“, namentlich im oben genannten Bande IV (1886) und den „Annales archéologiques“, darin glücklich entdeckt, nämlich einen reichen Schatz christlicher Wahrheiten. Letztere hat, um nur ein Beispiel zu erwähnen, 32 bastardartige Statuen in hochgelegenen Turmpartien zu St-Denis mit Hilfe des Eucherius von Lyon und des Rabanus Maurus so gedeutet, daß jedes dieser Ungeheuer zum Ausdruck für einen merkwürdigen psychologischen Fall wird; die mannigfaltigsten Seelenzustände und Leidenschaften findet sie in den grotesken Figuren, die man von unten mit bloßem Auge gar nicht sehen konnte, ausgedrückt (vgl. Mâle II S. 47 ff.).

Man braucht nur dieses Beispiel zu erwähnen, um die ganze Haltlosigkeit der ikonographischen Grundsätze einer D'Ayzac, eines Auber usw. zu erkennen. Heute ist allgemein zugegeben, daß die meisten Tiergestalten an Gesimsen, Bogen, Konsolen romanischer und gotischer Kirchen ornamental zu nehmen sind. Sie sind Ausflüsse der Laune, des Humors der Künstler, ihrer Freude an lebendigen Formen. Allerdings gibt es auch in dieser Periode eine Reihe von Tierbildern, die sicher symbolisch zu verstehen sind, wie sich noch zeigen wird.

3. Die meisten Irrtümer in der Erklärung mittelalterlicher Tierbilder rühren daher, daß man die symbolische Literatur in ein zu nahes Verhältnis zu den Monumenten brachte und glaubte, alles auf den Denkmälern finden zu können, was in jener allegorisch von den Tieren gesagt ist. Gewiß ist es gestattet, bei Erklärung eines Bildwerkes, bei dem eine symbolische Interpretation in Frage kommen kann, die symbolische Literatur der betreffenden Zeit zu Rate zu ziehen. Dabei hat man aber stets im Auge zu behalten, daß die symbolischen Monumente und die symbolische Literatur in den meisten Fällen Schößlinge aus derselben Wurzel, nämlich der symbolischen Vorstellungswelt des Mittelalters sind.

Das klassische Handbuch für die Tiersymbolik ist bekanntlich der „Physiologus“ (vgl. Fr. Lauchert, Geschichte des Physiologus, Straßburg 1889). Man versteht darunter eine im Anfang des 2. Jahrhunderts zu Alexandrien entstandene populär-theologische Schrift, welche in allegorischer Anlehnung an Tiereigenschaften die wichtigsten Sätze der christlichen Glaubenslehre zum Ausdruck bringt und andere Tiereigenschaften als nachzuahmende oder abschreckende Beispiele den Menschen für ihren Lebenswandel mahnend und belehrend vorhält. Im ganzen werden in dieser Weise 41 Tiere verwendet. Man sollte nun denken, daß diese kurzen, wohlverständlichen Darlegungen über die einzelnen Tiere bei der großen Vorliebe für symbolische Motive in der altchristlichen Kunst benützt worden wären, zumal der „Physiologus“ in alle Kultursprachen der alten Welt übersetzt wurde und in kirchlichen Kreisen, wie die öftere Benützung durch die Kirchenväter zeigt, sehr gut bekannt war. Allein weder der Kunst der Katakomben noch der frühmittelalterlichen Zeit hat der „Physiologus“ als Quelle gedient. Man konnte höchstens auf den Phönix hinweisen; allein die Fabel von diesem Wundervogel war schon in der vorchristlichen Zeit weit verbreitet und ist vom „Physiologus“ nur übernommen worden.

Benützt wird der „Physiologus“ in der christlichen Kunst erst, nachdem im 11. Jahrhundert Übersetzungen in die germanischen und romanischen Idiomie gemacht worden waren. Sechs Tiere (der Löwe, der Vogel Chaladrius, der Pelikan, der Phönix, das Einhorn, der Vogel Strauß) werden als Typen christologischer Wahrheiten übernommen. Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß auch die „Formulae spiritalis intelligentiae“ des Eucherius von Lyon, der „Clavis“ des Pseudo-

Melito, wo so viele Tiere allegorisch behandelt werden, der frühmittelalterlichen Kunst nicht als Quellen gedient haben.

4. Es seien hier die gebräuchlichsten Tiersymbole, die sich als gemeinsamer Grundstock in langen Perioden der abendländischen Kunst erhalten haben und, weil sie meist an allbekannte Worte der Heiligen Schrift anknüpfen, allgemein verstanden wurden, kurz aufgezählt.

a) Seit dem 4. Jahrhundert erscheint das mystische Gotteslamm, von dem ja die Heilige Schrift als dem Symbol des für uns gestorbenen Heilandes so oft spricht, in den Apsiden und Triumphbögen der christlichen Gotteshäuser, und im Mittelalter schmückt es, mit der Kreuzfahne ausgerüstet, die Portale der Kirchen und die Rückseiten von Vortragskreuzen. Bis ins 7. Jahrhundert war es vielfach Sitte gewesen, auf Kruzifixgruppen in der Kreuzvierung statt des Erlösers das Lamm anzubringen, umgeben von Johannes und Maria, den beiden Schächern und den gewöhnlichen Zutaten. Wir erinnern an die Kreuzigungsgruppe auf einer der Ziboriumssäulen in S. Marco zu Venedig (abgeb. bei Venturi, *Storia* I S. 274). Auch das Vortragskreuz, daß Kaiser Justin II. der Peterskirche in Rom schenkte, enthält statt der menschlichen Gestalt Christi sein Symbol (abgeb. Römische Quartalschrift 1893, Taf. xvii). Die Synode Quinisexta im Jahre 692 hat solche Bilder ausdrücklich verboten und im Canon 82 bestimmt: Künftig soll auf den Bildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden (vgl. Hefele, *Konziliengeschichte*, 2. Aufl. III S. 340). Die Sitte, auch die Apostel, die sich um das mystische Lamm versammeln, in Gestalt von Lämmern abzubilden, hatte sich schon früher verloren (vgl. zur Symbolik des Lammes: Cloquet, *Eléments d'iconographie chrét.* S. 53 ff.; *Cahier, Caract. des Saints* I S. 20, u. Didron, *Hist. de Dieu* 314).

b) Die Taube ist das von Gott selbst gegebene Symbol des Heiligen Geistes und verschwindet daher niemals aus der Kunst (vgl. W. Stengel, *Das Taubensymbol des Heiligen Geistes: Zur Kunstgeschichte des Auslandes* Heft 18, Straßburg 1904). Da aber die Bezeichnung „*Spiritus sanctus*“ nicht allein von der dritten Person in der Gottheit gebraucht wird, sondern auch von den Heiligen und den dahingegangenen Seelen überhaupt, so gilt die Taube auch als Symbol der christlichen Seele, hauptsächlich um sie nach ihrem Eingehen in die ewige Ruhe zu bezeichnen. Sie wird darum in den Katakomben mit einem Ölzwig im Schnabel, trinkend oder an Trauben pickend dargestellt. In einer Reihe von Beatus-Handschriften werden die Seelen der Verstorbenen als Vögel und Tauben wiedergegeben (vgl. W. Neuß, *Die katalanische Bibelillustration*, Bonn 1922, S. 71 u. Fig. 46; siehe auch Gg. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902). Christus selbst bedient sich ihrer (Matth. 10, 16) als Symbol der Einfalt. Die Taube galt daher im ganzen christlichen Altertum als Sinnbild einer Reihe von Tugenden: der Schamhaftigkeit, der Unschuld, der Bescheidenheit, der Sanftmut, der Liebe, der Klugheit. Diese Vorstellungen haben sich auch im Mittelalter erhalten, und die Taube dient hier als Attribut der Spes, der Temperantia, der Demut und Eintracht.

c) Von dem Wundervogel Phönix als einem Symbol der Unsterblichkeit reden sowohl altchristliche wie mittelalterliche Theologen viel; sie benützen die Fabel, die auch von den Heiden geglaubt wurde, als einen willkommenen Analogiebeweis für eine der wichtigsten Grundwahrheiten des Christentums. (Über die zahlreichen Denkmäler vgl. Kraus, *K. G.* I S. 112 ff.; Piper, *Mythologie der christlichen Kunst* I S. 446 ff., und Dölger, *Sol salutis*, Münster 1920, S. 166 ff.) Am volkstümlichsten sind die Phönixbilder dadurch geworden, daß sie seit dem 6. Jahrhundert auf den römischen Apsismosaiken auftreten, so in S. Cosma e Damiano, S. Cecilia, S. Prassede. In gleicher Weise und in Nachahmung dieser Monumente verwendet den Phönix Iacopo Torriti am Ende des 13. Jahrhunderts in dem lateranensischen Apsismosaik. In allen diesen Denkmälern sitzt der Vogel mit einem großen Nimbus geschmückt auf einem Palmaum. Auf andern Denkmälern verbrennt sich der Phönix in seinem



Neste, so auf einem Relief am Dom zu Messina, an dem Hauptportal der Lorenzkirche zu Nürnberg und dem des Domes zu Magdeburg. Vereinzelt tritt der Phönix im hohen Mittelalter auch als Attribut der Tugend, der Hoffnung und der Keuschheit auf. An seine Stelle tritt vom 12. Jahrhundert an ein anderer Wundervogel:

d) Der Pelikan, der sich die Brust mit dem Schnabel aufhackt, um die Jungen mit seinem Blute zu tränken. Obwohl schon der „Physiologus“ das Märchen erzählt, wird es doch vor dem 12. Jahrhundert nicht volkstümlich, und die ältere Kunst verwendet es nicht. Der Pelikan ist das Symbol Jesu Christi, der für uns sein Blut am Kreuze vergossen hat; darum nennt Dante (Parad. XXV S. 112) Christus „unsere Pelikan“. Giotto hat vielleicht zum ersten Mal den Pelikan mit dem Gekreuzigten zusammengestellt, und von da an erscheint das Motiv unzähligemal auf den Wand- und Tafelgemälden über oder unter dem Kruzifixus. Unabhängig von der Kreuzigungsgruppe kommt der Pelikan einigemal auf älteren Denkmälern vor, so auf der Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand und auf einem Relief zu Modena. In der nordischen Kunst werden Pelikan und Phönix als christologische Symbole einander zugeordnet, so an den eben genannten Portalen in Nürnberg und Magdeburg (vgl. Piper a. a. O. I S. 463 ff.).

e) Zu den wenigen Fabeltieren, die in der Heiligen Schrift genannt werden, gehört die Aspis und der Basilisk, und die Psalmstelle: „Super aspidem et basilicum ambulabis, conculcabis leonem et draconem“ (Ps. 90, 13), die man auf den Erlöser anwendete, der alle seine Feinde besiegte, hat zu bleibenden symbolischen Vorstellungen geführt. Man denke an den auf vier Ungeheuern stehenden „Beau Dieu d’Amiens“ am Teilungspfeiler des Hauptportals der Kathedrale und an ähnliche Figuren in Bourges, Chartres, Notre-Dame zu Paris usw. Honorius von Autostodunum spricht in seinem „Speculum ecclesiae“ zum Palmsonntag ausführlich über die diesen Bildern zu Grunde liegenden Gedankengänge, und er weiß uns zu sagen, daß der Löwe den Antichrist, der Drache den Teufel, der Basilisk den Tod und die Aspis die Sünde bedeute. Die Meinung, daß die Künstler der genannten Christusfiguren mit den vier Tieren zu seinen Füßen unter dem direkten Einfluß der symbolischen Auslassungen des Honorius gestanden hätten, wie das Mäle (II S. 42 f.) annimmt, ist sicher abzulehnen, denn seit dem 5. Jahrhundert sind solche plastische Darstellungen üblich (vgl. Garrucci Taf. 344 1; 406 4). In Italien war das Motiv im frühen Mittelalter sehr beliebt; es kommt vor auf dem Bodenmosaik von S. Marco in Venedig, am Baptisterium in Parma, an den Kanzeln des Niccolò Pisano in Pisa und des Giovanni Pisano in Pistoja (S. Andrea), an den Kirchenportalen zu Modena, Ancona, Troja (vgl. Schulz, Denkmäler Taf. xxxiv).

f) Das Einhorn. (Vgl. Lauchert, Geschichte des Physiologus S. 213 ff. u. ö.; Schneider, Die Einhorn-Legende in ihrem Ursprung und ihrer Ausgestaltung: Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung XX, Wiesbaden 1887, S. 31 ff.; Joh. Graus, Das Einhorn und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst: Der Kirchenschmuck 25. Jahrg. S. 73 ff.; Albert, Die Einhornjagd in der Literatur und Kunst des Mittelalters, vornehmlich am Oberrhein: Schau-ins-Land-Zeitschr. 25. Jahrl. S. 68 ff. Die ältere Literatur über das Einhorn ist zusammengestellt von Grässe, Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalters, Dresden 1850, S. 62 ff., die neuere von Cohn, Zur literarischen Geschichte des Einhorns: Zwei Programme der elften städtischen Realschule zu Berlin 1897—1898; Hellmuth Graf, Die Darstellungen der sakralen Einhornjagd in der altdeutschen Kunst; noch ungedruckte Dissertation der philosophischen Fakultät Münster 1923.)

Die Sage vom Einhorn, einem wilden, pferdeähnlichen Tier, das auf der Stirne ein langes, geradeaus stehendes Horn trug, war schon in vorgeschichtlicher Zeit aus Indien nach Mesopotamien, Palästina und Ägypten gewandert, und die alten Zoologen zweifelten nicht an seiner Existenz. Auch den Autoren der alttestamentlichen Schriften ist die Vorstellung vom „unicornis“ geläufig, und sie verbinden damit ganz allgemein die Vorstellung des „Starken“, „Mächtigen“, bald im guten, bald im schlimmen Sinn (vgl. 4 Mos. 23, 22; 5 Mos. 33, 17; Job 39, 9; Ps. 21, 22; 28, 6;

77, 69; 91, 11; Is. 34, 7). Auf eine Schilderung des Einhorns und seine fabelhaften Eigenschaften gehen die biblischen Autoren nicht näher ein. Aber sie haben sich in der Volksüberlieferung doch erhalten, denn schon Justin sieht im „Dialogus c. Tryphone“ c. 91 in den Einhornshörnern, die Moses (5 Mos. 33, 17) dem Geschlechte Josephs zuschreibt, ein Vorbild der siegreichen Kraft des Kreuzes. Tertullian hat diese Symbolik an mehreren Stellen seiner Schriften übernommen, aber Ambrosius scheint nicht viel von ihr gehalten zu haben, wenn er (De benedict. patr. XI [P. lat. 14 S. 725]) bemerkt, daß es ein Einhorn nach dem Urteil der Tierkundigen gar nicht gebe (vgl. G. M. Drewes, Stimmen aus Maria-Laach XLIII S. 66 ff.). Wenn trotzdem die Einhornsymbolik bald zu großer Verbreitung gelangte, so kommt das daher, daß im Anfang des 5. Jahrhunderts eine lateinische Übersetzung des „Physiologus“ im Abendlande bekannt wurde, worin vom Einhorn ausführlich erzählt wird, daß es nur gefangen werden könne dadurch, daß man eine Jungfrau in seine Nähe bringe, in deren Schoß das Tier mit Hintansetzung seiner Wildheit seinen Kopf lege. Es ist begreiflich, daß sich die symbol- und allegoriesüchtigen Autoren des beginnenden Mittelalters diesen Stoff nicht entgehen ließen. Isidor von Sevilla (Orig. 12 S. 2) bringt sie zum ersten Mal mit der Menschwerdung Christi in Zusammenhang. Volkstümlich aber wird die Legende vom Einhorn als dem Symbol des Sohnes Gottes, der sich in den Schoß der reinen Jungfrau Maria flüchtet und aus ihr Mensch wird, erst, als man im 11. und 12. Jahrhundert begonnen hatte, den „Physiologus“ in die Volkssprachen des Abendlandes zu übersetzen. Diese Quelle benützen die Prediger und Hymnendichter des hohen Mittelalters; und sogar die Minnesänger bedienen sich des Stoffes (vgl. darüber Näheres bei Joh. Graus a. a. O. S. 75). Aus dieser Zeit stammen auch die ältesten Darstellungen des Einhorns in der abendländischen Kunst. Allerdings muß beachtet werden, daß sich wohl aus frühchristlicher Zeit eine Tradition der Einhornsage erhalten hat, die unabhängig ist von dem Physiologustext. Von dieser sind beeinflusst die Denkmäler, in denen das Einhorn allein als Symbol Christi bzw. des Kreuzes Christi oder einer moralischen Eigenschaft auftritt. Diese Auffassung ist schon bei den alttestamentlichen Autoren grundgelegt, und sie wird, wie wir bereits gesehen haben, durch Justin und Tertullian in den christlichen Ideenkreis übertragen. Hierher zu rechnen ist das Einhorn am sog. Bischofsstab des hl. Bonifatius, den Münter (Sinnbilder I Taf. 1) zuerst publizierte und den auch Albert (a. a. O. S. 75) abbildet. Das Einhorn steht in der Krümme des Stabes neben einem aufgerichteten Kreuz. Cahier (Mélanges d'archéol. IV pl. xv) veröffentlicht einen ähnlichen Stab, in dessen Rundung ein Einhorn steht mit dem Kreuz auf den geöffneten Lippen. Auch ein Nürnberger Messingbecken, worauf das Einhorn über ein Kreuz springt, ist hierher zu rechnen (abgeb. bei Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 5. Aufl. I S. 321).

Ferner ist das Einhorn, wenn es allein ohne die Jagdszene auftritt, oft Symbol der Keuschheit. Schon die persische Mythologie hat das fabelhafte einhörnige Tier in diesem Sinne aufgefaßt (vgl. Cohn, 2. Programm S. 5 ff., und Lüders, Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse 1897, S. 115 ff.). Daß diese Tradition noch im christlichen Mittelalter wirksam war, ist allerdings nicht anzunehmen. Aber es ist zu beachten, daß auch in der Einhornlegende, wie sie der „Physiologus“ erzählt, die Idee der Keuschheit von grundlegendender Bedeutung ist. Und so ist es begreiflich, daß man im späten Mittelalter, wo man die Tugenden und Laster so gerne symbolisierte, sich des Einhorns als Symbol der Keuschheit bediente. Dies geschieht des öfteren in jenen symbolischen Darstellungen, in denen die Haupttugenden und die Hauptlaster auf Tieren reitend dargestellt werden und die uns weiter unten beschäftigen sollen (vgl. „Die Note wider den Teufel“, herausgegeben von Säufler im Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen [3. Jahrg., Wien 1850] II S. 591). In diesem Sinne ist auch das von Münter (Sinnbilder I Taf. 1) veröffentlichte und bei Albert (a. a. O. S. 82) wieder abgebildete Relief aus Holzkirchen zu verstehen, auf dem Troandus, der Stifter des Klosters, das Einhorn im Arme hält. Pordenone sowohl wie Moretto stellen auf ihren

Tafelbildern im Hofmuseum zu Wien die hl. Justina, die allen Verführungskünsten des Zauberers Cyprian widerstand und ihn selbst zum Christentum bekehrte, mit dem Einhorn dar. So versteht man auch, warum das Einhorn gerne als Schmuck von Grabdenkmälern erscheint und als Wappenbild Verwendung findet (vgl. Albert a. a. O. S. 87).

Die dritte Klasse von Einhornbildern wird gebildet von jenen Darstellungen, auf denen das vom Jäger verfolgte Tier seinen Kopf in den Schoß der Jungfrau legt, die aber noch nicht als Maria charakterisiert ist. Die Beziehung zur Inkarnation, die wohl beabsichtigt ist, kommt nicht zum Ausdruck. An einem Skulpturenfries im Straßburger Münster finden wir zwei Szenen mit dem Einhorn; auf der ersten greift das Einhorn den Jäger an, und auf der zweiten legt es seinen Kopf in den Schoß der Jungfrau. Beliebte war das Einhorn mit der Jungfrau an Kapitälern, Kragsteinen, Konsolen und Chorstühlen (Kölner Dom, Konstanzer Münster, Klosterkirche Maulbronn), also an Orten, wo man Tierszenen überhaupt gern anbrachte.

Als eine Geschmacklosigkeit muß die jüngste Verwendung des Einhornmotivs bezeichnet werden, die im 15. und 16. Jahrhundert auf vielen Denkmälern begegnet:



Bild 30. Einhornjagd.

Miniatur aus dem Dominikanerbrevier der Stadtbibliothek Kolmar.

Die Jungfrau ist ganz deutlich als Maria gekennzeichnet; sie sitzt im „Hortus conclusus“ umgeben von den marianischen Symbolen mit dem Einhorn im Schoß. Der Jäger ist der Erzengel Gabriel, der in ein Hifthorn bläst und vier Hunde vor sich hertreibt, die als Symbole jener göttlichen Eigenschaften, die im Ratschluß der Erlösung wirksam waren: Veritas, Iustitia, Misericordia und Pax, bezeichnet sind. So wird das altehrwürdige Bild der Verkündigung zu einem Genrebild herabgedrückt, in dem Hunde die Szene beherrschen. Darstellungen dieser Art sind noch einigermaßen erträglich, wenn sie in kleinem Maßstab auftreten, wie in der von Albert (S. 76) zum ersten Mal veröffentlichten Miniatur aus einem Dominikanerbrevier aus Kolmar (Bild 30) oder auf dem schönen Glasgemälde, ehemals in der Gräflisch Douglasschen Sammlung auf Schloß Langenstein, wo die Einhornszene über der Himmelskönigin erscheint. Auch in Form von Stickereien (vgl. Kraus, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland II S. 128 ff.; Schneider a. a. O. S. 31 ff. und Schnütgen, Zeitschrift für christliche Kunst IX S. 290) kann man das Sujet sich gefallen lassen. Aber diese Jagdszene in breiter Ausführung als Altarschmuck auf monumentalen Verkündigungsbildern zu verwenden, wie das später öfters geschah, war auch für einen Künstler des 15. Jahrhunderts eine Verirrung. Schongauer oder einer seiner Schüler mochte das empfunden haben; darum hat er wohl den jagenden Engel mit der Hundemeute und die Jungfrau mit dem Einhorn auf der Rückseite seiner Passionstafeln im Museum zu Kolmar angebracht.

Im 16. Jahrhundert verschwindet die Einhornszene allmählich aus dem christlichen Kunstkreis. Eine der letzten Darstellungen findet sich in Form eines Reliefs aus



dem Jahre 1543 am Erker der alten Universität zu Freiburg im Breisgau (vgl. Albert a. a. O. S. 85).

g) Eine dauernde Stellung in der christlichen Kunst behauptet der Löwe. (Vgl. G. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, Wien 1849; J. B. Nordhoff, Über den Gebrauch und die Bedeutung des Löwen in der Kunst 1864; Der Löwe als Symbol in der Kunst: Seckauer „Kirchenschmuck“, Jahrg. 1878, Nr. 9—12; Corblet, Le lion et le bœuf sculptés aux portails des églises: Revue de l'art chrét. VI S. 82 ff.)

In der Sprache der Heiligen Schrift (1 Mos. 49, 9; 4 Mos. 23, 24; Ps. 21, 22 und andere Stellen) ist der Löwe Bild der wilden Kraft, des Mutes, der Schönheit; Eigenschaften, die sowohl Bewunderung wie Furcht einflößen können. Daher kommt es, daß der Löwe als Symbol des Guten und des Bösen, Christi und des Teufels wird. So bieten die Löwen der symbolischen Auslegung eine gewisse Schwierigkeit, da sie an vielen Psalmenstellen, an denen sie genannt werden, und ebenso in den bildlichen Darstellungen Christus und seine Diener, aber auch den Teufel und seine Genossen bedeuten können. Der wahre Sinn ist aus dem Zusammenhang zu gewinnen. Mit Bezug auf 1 Mos. 49, 9 heißt es in der Apokalypse 5, 5 von Christus als dem Löwen vom Stamme Juda: „Weine nicht, siehe, es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Stamme Juda, der Wurzel Davids, aufzutun das Buch und zu lösen seine sieben Siegel.“ In der Theologie ist fortan Christus, der siegreiche Löwe aus dem Stamme Juda, ein geläufiges Bild. Freilich die altchristliche Kunst hat dieses Symbol nie dargestellt; und auch in der frühmittelalterlichen Zeit hat man nur ganz selten die erwähnte Apokalypsenstelle illustriert, so in der Bibel Karls des Kahlen und auf einem untergegangenen Glasgemälde des Abtes Suger von St-Denis (vgl. Heider S. 15). Aber die Vorstellung, daß der Löwe ein Sinnbild Christi sei, hielt sich doch stets, wie sich daraus ergibt, daß man auch im Mittelalter nicht vergessen hatte, daß der „Markus-Löwe“ eigentlich, wie noch gezeigt werden soll, ein Symbol Christi ist.

Schon Origenes (In Gen. Homil. 17) hat den alten Physiologustext übernommen, wonach der junge Löwe drei Tage und drei Nächte schlafe und darin Christus gleiche, der drei Tage im Grabe geruht habe; und mittelalterliche Schriftsteller fügen hinzu, daß der alte Löwe am dritten Tage durch ein mächtiges Gebrüll das Junge zum Leben rufe. So wird der Löwe zum Sinnbild der Auferstehung Christi. In typologischer Anordnung erscheint dieser Löwe neben dem Bild der Auferstehung auf einem Glasgemälde in Lyon (vgl. Mâle II S. 40 Fig. 13), ferner in Bourges (vgl. Cahier et Martin, Vitraux de Bourges pl. I), dann auf dem bekannten Skulpturenfries im Straßburger Münster, auf einem Glasgemälde im nördlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters (Bild 31) und öfters (s. auch Cahier, Mélanges d'archéol. II S. 107 ff., und Koloff in Raumers Hist. Taschenbuch VIII S. 216 ff.).

Zahlreicher sind die Denkmäler, auf denen der Löwe Sinnbild des Teufels ist. Diese Auffassung gründet sich auf die Bibelstellen 1 Petri 5, 8: „Seid nüchtern und wachsam, denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge“, und auf Ps. 21, 22: „Errette mich aus dem Rachen des Löwen.“ In diesem Sinne sagt Augustinus in seinem Sermo 174: „Quis non incurreret in dentes leonis, nisi vicisset leo de tribu Juda.“ Löwengestalten, die einen Menschen im Maul oder unter den Klauen halten, wie sie besonders häufig am Fuße der Pfeiler und Säulen romanischer Kirchenportale in Italien, Deutschland und Frankreich vorkommen — es sei an die Türsäulen der Dome von Piacenza, Ferrara, Modena, Trient, ferner in St. Zeno bei Reichenhall, Speier, Wechselburg usw. erinnert —, gehen unmittelbar auf die in den Psalterien so oft illustrierte Stelle des Psalms 21, 22: „Salva me ex ore leonis“, zurück. Unmittelbar vorher heißt es ja auch in diesem Psalm: „Aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens et rugiens“ (V. 14), und: „Circumderunt me canes multi“ (V. 17). Man versteht, daß man gerade die erwähnten Stellen aus Ps. 21 zur symbolischen Ausstattung der Kirchenportale verwendete, wenn man die folgenden Stellen liest: „In medio ecclesiae

laudabo te“ (V. 23), und „Apud te laus mea in ecclesia magna“ (V. 26), wodurch der Psalm mit dem Kirchengebäude in direkte Beziehung gebracht wird (vgl. A. Goldschmidt, Albanipsalter S. 78).

Den Kampf mit dem höllischen Löwen muß der Mensch sein ganzes Leben hindurch führen. Wenn man so oft auf mittelalterlichen Grabdenkmälern weibliche



Bild 31. Glasgemälde im Freiburger Münster  
mit dem Löwensymbol.

und männliche Figuren trifft, die auf Drachen oder Löwen stehen, so soll dadurch zum Ausdruck gebracht werden, daß sie in diesem schwersten aller Kämpfe Sieger geblieben sind und jetzt dafür den Lohn erwarten dürfen (vgl. das Grabmal des Herzogs Bertold von Zähringen im Freiburger Münster). Mit Sicherheit besiegt jedoch stets den höllischen Löwen nur Christus. Zur Illustration dieser Wahrheit hat die Kunst des frühen und hohen Mittelalters unzähligmal die schon beigezogene

Stelle Ps. 90, 13 benützt: „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.“ Am schönsten kommt dieser Gedanke zum Ausdruck am Südportal zu Chartres und an der Hauptfassade zu Amiens, wo die hoheitsvolle Gestalt Christi auf Löwen und Drachen tritt (vgl. oben unter e).

Wenn man sich erinnert, daß der Löwe ein Bild des Teufels ist, versteht man auch, warum so oft Samson dargestellt wird, wie er nach Richter (14, 5 f. „nihil omnino habens in manu“) einen Löwen zerreißt. Wenn diese Szene am Vorbau des Portals vom Stephansdom zu Wien, an der Chornische der Kirche zu Schöngrabern, am Verduner Altar in Klosterneuburg, auf Elfenbeinreliefs, Chorgestühlen und oft an französischen Kirchen wiederkehrt (vgl. Heider S. 22 f.), so soll damit nicht ein Akt brutaler Kraft verherrlicht, sondern die Besiegung des Teufels durch Christus dargestellt werden, denn Samson ist in allen seinen Handlungen ein Typus Christi. Auch Davids Kampf mit dem Löwen ist in dieser Absicht auf den Denkmälern vielfach abgebildet (vgl. Heider S. 27).

Ein altes Symbol des Hausfriedens ist der Schutzlöwe, wie er schon an den Tempel- und Palastfassaden der alten Assyrier, königlich einherschreitend, angebracht war. Einen ähnlichen Gedanken wollen gewiß manche Löwengestalten vor romanischen und frühgotischen Kirchen, wo sie in liegender Gestalt entweder vor den Basen oder auf den Deckplatten der Säulen des Portals angebracht sind, denn man las im „Physiologus“, daß der Löwe mit offenen Augen schlafe. Es sei an die Portale von St. Martin, St. Kunibert, St. Gereon in Köln, an jene von St-Gilles, Moissac, Vienne, Arles, Morceaux erinnert (vgl. Heider). Eine Erinnerung an den Schutzlöwen hat sich bis in die neuere Zeit erhalten in der Gestalt des Löwenkopfes an den Portalen als Halter des Türklopfers.

## § 2. Die Tierbilder an den romanischen Kirchenportalen

1. Nirgends und niemals sind Tierbilder öfters dargestellt worden als an den romanischen Kirchenportalen des ausgehenden 11. und 12. Jahrhunderts in Deutschland und überall da, wo germanischer Einfluß sich geltend macht, also in England, Norwegen, Nordfrankreich und der Lombardei.

(Vgl. Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg, Kempten 1903; A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, Marburg 1925; R. Domm, Das Bronzetor des Augsburger Domes, Augsburg 1925). Ich verweise auf die umfangreiche Liste solcher Bildwerke bei A. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim, Berlin 1895, S. 77 ff., und J. Sauer, Symbolik S. 313 ff.

Es geht nicht an, diese Portalzyklen als bloße Ornamentstücke ohne jeden tieferen Sinn zu bezeichnen, schon deswegen nicht, weil sie in der Regel das Rahmenwerk für das Bild des Erlösers im Tympanon bilden. Man urteile selbst, ob folgende Zusammenstellung an der Kapelle des Schlosses Tirol bei Meran eine inhaltslose Zusammenwürfelung von rein dekorativen Elementen sein kann: Im Bogenfeld Christus am Kreuz; zwei Männer sind im Begriff, den Leichnam abzunehmen. Die innern Türpfosten sind mit einem Palmzweig und einer Weinranke geschmückt. Links zuunterst an der Wand ein bogenschießender Zentauer, der seinen Pfeil auf Christus richtet; darüber die Schlange des Paradieses, die den ersten Menschen die Frucht reicht; darüber ein Löwe mit einem Lamm in den Klauen; ein Mann reißt alsdann in derselben Bildfläche das Lamm aus dem Rachen des Löwen. Rechts zuunterst ein geflügeltes Ungeheuer mit Drachenschwanz, auf dessen Kopf eine Taube sitzt; darüber ein anderes Untier, das zwei Menschen erfaßt hat, um sie zu vernichten; dann folgt ein brüllender Löwe. Das Tympanon ist von einem Zierfries umzogen: links zwei als Gegenfüßler dargestellte Männer, dann zwei Löwen, rechts vogelartige Ungetüme, dann frühgermanisches Flechtwerk und im Scheitel die Hand Gottes. (Vgl. Mitteil. Z.-K. XIII S. xxxviii ff.)



Als weiteres Beispiel sei die Beschreibung der Portalskulpturen von St. Jakob in Regensburg (12. Jahrh.) beigelegt (Bild 32): In der Lünette thront Christus zwischen St. Jakob und Johannes dem Täufer; über den Archivolten des Tympanons nochmals Christus mit den zwölf Aposteln. Zuunterst über dem Sockel der beiden Eingangswände lagern je zwei Löwen, die ihre Beute teils im Rachen, teils unter den Klauen haben. Über den äußern Löwen auf beiden Seiten je eine Sirene, die ihre Fischschwänze mit den Händen halten. Darüber auf beiden Seiten je ein geflügeltes Ungeheuer; dann folgt links die Mutter Gottes von zwei Sirenenpaaren umgeben, rechts Salomon zwischen einer Aspis, die einen Menschen verschlingt, und einem Greifen. Ob die kleineren Tiergestalten beiderseits unter dem Rundbogenfries auch in diesen Zyklus einzubeziehen sind, scheint mir zweifelhaft. (Vgl. Endres, Das St. Jakobsportal.)



Bild 32. Romanisches Portal der St. Jakobskirche zu Regensburg.  
(Nach Förster.)

2. Man hat in diesen und ähnlichen Bildwerken, seitdem man im 19. Jahrhundert sich um ihre Erklärung bemüht hat, entweder bloße Äußerungen einer üppigen und launenhaften Künstlerphantasie oder aber Niederschläge altgermanischer Mythen sehen wollen, wie sie in der älteren Edda vorkommen. Beide Auffassungen sind schon aus dem Grund als irrtümlich abzuweisen, weil die Tiergestalten in wohlüberlegter Ordnung das Rahmenwerk für die Gestalt Christi im Tympanon bilden. Zudem war die altgermanische Sagenwelt dem hohen Mittelalter gänzlich unbekannt.

Der Versuch, Bilderzyklen wie das Portal von St. Jakob in Regensburg aus der altgermanischen Mythologie zu erklären, geht auf den Germanisten Fr. Panzer (Beitrag zur deutschen Mythologie II, München 1855) zurück: Das Meerweib in St. Jakob sei die Zauberin Hyndla, das Ungeheuer darüber der Drache Sköll, der die Sonne, sein Gegenstück der Mondwolf, der den Mond verschlinge. Über dem Mondwolf throne Wuotan, umgeben von Tieren, die ihn und seine Mitgötter zu verschlingen

drohen usw. Bis in die neuere Zeit hinein haben diese Phantasien Anhänger gefunden (vgl. Endres S. 3).

3. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß Bilderzyklen mit reicher Verwendung von Tierbildern wie in St. Jakob in Regensburg, das als klassisches Muster aller verwandten Erscheinungen angesehen werden kann, aus der kirchlichen Tradition heraus erklärt werden müssen. Diese darf aber nicht bei einem einzelnen kirchlichen Autor gesucht werden. Auch geht es nicht an, ein einzelnes Monument herauszugreifen, um es für sich ohne Rücksicht auf die verwandten Stücke zu erklären.

Endres macht in seinem genannten Buch den Versuch, das Regensburger Portal aus dem Hohen Lied zu erklären auf Grund des Kommentars, den Honorius von Autun wahrscheinlich für die Schottenmönche von St. Jakob verfaßt habe. Hierin glaubt er den Schlüssel zur Lösung aller Rätsel des vielbehandelten Monuments gefunden zu haben. An das Hohe Lied erinnert Endres die thronende männliche Gestalt rechts; sie ist der Sponsus des Hohen Liedes. Das wäre möglich. Aber das Gegenstück, die thronende Frau mit dem Kind, ist nicht die Sponsa, weil diese nie mit dem Kinde abgebildet wird. Das Hohe Lied wurde in der Tat illustriert, aber nach einem ganz andern Prinzip als das Portal von Regensburg: Sponsus und Sponsa auf einem Thron, die Filia Babylonis, Sunamitis, und die Mandragora (siehe die Tafeln bei Endres). Die Concordia veteris et novi Testamenti bildet stets den Grundgedanken. Keine einzige Tiergestalt wird verwendet; aus gutem Grunde, denn im Hohen Lied haben die Hinweise auf die Tierwelt niemals allegorische Bedeutung.

4. Viel näher kommt dem wahren Sachverhalt A. Goldschmidt in seiner Schrift über den Albanipsalter in Hildesheim, der die Behauptung aufstellt, daß zur Erklärung der symbolischen Kirchenskulptur im 11. und 12. Jahrhundert jene Psalterillustrationen, die den Literalsinn im Bilde wiedergeben, von wesentlicher Bedeutung sind.

Kein Buch der Heiligen Schrift wurde im frühen Mittelalter liturgisch mehr benützt als das Psalterium. Frühzeitig hat man es auch illustriert, entweder rein historisch auf Grund der Überschriften (Szenen aus dem Leben Davids) oder typologisch (Ereignisse aus dem Leben Christi) oder aber, und das geschah am öftesten, man übertrug den reinen Wortsinn des Textes in ein sinnliches Bild. Seit dem 9. Jahrhundert herrscht diese Sitte in Deutschland und Frankreich, und das reichste Muster dieser Illustrationsweise ist der oft genannte Albanipsalter. Dieser ist nicht nur wegen reichen Bildermaterials ikonographisch von größter Wichtigkeit, sondern auch wegen einer Notiz, die gleich beim ersten Psalm steht. Hier sind nämlich über der großen Initiale B (Goldschmidt Taf. II) zwei bis auf die Zähne bewaffnete Reiter dargestellt, die mit gezückten Schwertern — die Lanzen sind schon zerbrochen — gegeneinander losstürmen. Der Zeichner hat das Bild auch gedeutet, indem er daneben schreibt:

„... Sicut haec visibilia arma ferro et ligno sunt parata, ut malum et humanam occisionem faciant, similiter autem quemque nostrum in bello et poenitentia constitutum, fide et caritate oportet armari, ut celestibus bonis appropinquemus et coronam vitae angelicam percipiamus, et sicut ipsi corporaliter sunt tumentes superbia et maledictione, similiter nos spiritualiter oportet essere mansuetos in humilitate et deica benedictione... Nos autem oportet omnem artem, quam hi duo bellatores parant corporibus suis, ordinare spiritibus nostris...“

Goldschmidt bemerkt hierzu ganz richtig (S. 52): „Der Kern der Erklärung ist also: Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen das Böse zu kämpfen

haben. Zu den Erscheinungen, die wir *corporaliter* an ihnen wahrnehmen, sollen wir die *spiritualiter* entsprechenden in uns aufsuchen und beherzigen.... Hier haben wir nebeneinander Darstellung und Auslegung, so daß wir die Brücke zwischen den Produkten der Literatur und den bildlichen Darstellungen finden. Derartige kämpfende Ritterpaare sind in der kirchlichen Skulptur nichts Seltenes.... Nach der im Psalter niedergeschriebenen Deutung sind wir berechtigt, zu glauben, daß Darstellungen wie die kämpfenden Ritter, selbst wenn ihnen die ganz speziellen Attribute fehlten, nicht allein den Zweck des Schmuckes hatten..., sondern daß sie häufig geradezu als mahnende Gleichnisse betrachtet wurden.... Wenn nun die andern Initialen ebenfalls Bilder bieten, welche sich in der Kirchenskulptur des 12. Jahrhunderts vielfach wiederholen, so können wir die jenen Initialen beigezeichneten Psalmworte auch auf die plastischen Darstellungen anwenden und in diesen ebenfalls ein Bild sehen, das *corporaliter* vorgeführt und vom Beschauer *spiritualiter* ausgelegt werden soll.“

Es kann danach als gewiß gelten, daß die Psalmensprache und ihre wörtliche Illustration in den Handschriften eine ergiebige Quelle für die Erklärung der romanischen Kirchenportale darstellt.

Sicher sind der Bildersprache der Psalmen folgende Motive entnommen:

1. Christus *super aspidem et basiliscum ambulans* (Ps. 90, 13), sehr oft seit der altchristlichen Zeit dargestellt.

2. *Aspisreiter* nach Ps. 57, 5 6, sehr häufig auf den Monumenten des 12. Jahrhunderts.

3. Der Bogenschütz, oft als Zentaur dargestellt, in den Psalterien überall da verwendet, wo die Sünder den Guten nachstellen („*peccatores intenderunt arcum*“, Ps. 10, 3; 36, 14).

4. Der Eber verwüstet den Weinstock nach Ps. 79, 14: „*Exterminavit eam aper de silva; et singularis ferus depastus est eam.*“

5. Schlangenartiges Untier, das mit der Spitze seines Schwanzes das Ohr verstopft, nach Ps. 57, 5 („*aspis surda et obturans aures suas*“), ein Bild des Verstockten.

6. Besonders häufig sind Darstellungen von Menschen, die von Tieren bedroht werden; man hat dabei Stellen im Auge wie: „*Salva me ex ore leonis*“ (Ps. 21, 22); „*aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens*“ (Ps. 21, 14); „*circumdederunt me canes multi*“ (Ps. 21, 17).

7. Zu recht dramatischen Bildern lieferten die Worte des Ps. 69: „*Deus, in adiutorium meum intende; domine, ad adiuvandam me festina*“, den Stoff. Die außerordentlich häufigen Darstellungen an Kapitälern, Portalen, wo ein bereits zur Hälfte von einem Ungeheuer verschlungener Mensch von einem Kämpfer gerettet wird, sind daraus zu erklären. Auch die berühmte Bestiensäule in der Krypta des Freisinger Domes, wo man vier Männer im Kampfe mit Ungeheuern sieht, ist daraus und nicht aus altgermanischem Sagenstoff zu kommentieren (vgl. Goldschmidt S. 69 und Fig. 17).

5. Aber nicht alle Rätsel der romanischen Kirchenportale mit reicher Verwendung von Tierfiguren lassen sich aus dem Hinweis auf die Illustrationen des Literalsinnes der Psalmen lösen. Auch darf zur Erklärung von Monumenten, wie des Tores von Remagen, Großenlinden usw., der „*Physiologus*“ nicht herangezogen werden, weil in ihm ausnahmslos auf wunderbare Eigenschaften und Vorgänge im Tierleben hingewiesen wird, die sich zu Analogien und Typen der Mysterien im Leben Jesu und Mariä eignen und auch nur zu diesem Zwecke in den späteren typologischen Gebilden gebraucht werden. Dagegen ist wohl zu beachten, daß alle Portale, wie sie uns hier beschäftigen, auf dem Boden germanischer Kultur entstanden sind. Dieses Moment ist bei Erklärung unserer Portalzyklen wohl im Auge zu behalten.



(Vgl. G. Sanoner, *Analyse des sculptures de Remagen*: *Revue de l'art chrétien* 1903, S. 445 ff., wo die neuere Literatur und die verwandten Denkmäler behandelt werden; ferner R. Günther, *Eine ikonographische Studie über das Rätsel von Großenlinden*: *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 1921 S. 389 ff.)

Zahlreiche Funde aus der Völkerwanderungszeit lehren uns, daß die germanischen Stämme mehr als andere sich an phantastischen Tierdarstellungen erfreuten, die sie rein ornamental verwendeten. Solche Motive erhielten sich auch im Mittelalter und fügten sich unwillkürlich in die Reihen der rein biblischen Tiersymbole ein. Dazu mögen auch orientalische Vorbilder, wie man sie auf liturgischen Teppichen vor sich sah, gekommen sein. Die so neu eingefügten Sujets, ursprünglich rein dekorativ, partizipierten alsdann auch an dem symbolischen Charakter des Ganzen. Man darf daher bei der Erklärung solcher Zyklen nicht zu sehr auf symbolischer Ausdeutung der Einzelheiten bestehen; man hat sich vielmehr stets zu vergegenwärtigen, daß solche



(Phot. Giraudon.)

Bild 33. Tympanon von der ehemaligen Kirche des hl. Ursinus zu Bourges.

Portale mit Tierzyklen den Christen ganz allgemein an die Gefahren erinnern wollen, die ihm in der Welt drohen; Rettung vor ihnen bietet ihm die Kirche. Eine religiöse Idee wollte man diesen Gebilden zweifelsohne immer zu Grunde legen; aber wie schwer sie zu finden ist, möge aus dem Zyklus ersehen werden (Bild 33), den Meister Girauldus im 12. Jahrhundert an der ehemaligen Kirche des hl. Ursinus zu Bourges anbrachte: im unteren Streifen die zwölf Monatsarbeiten, im mittleren wilde Jagdszenen und im oberen mehrere Szenen aus der Tierfabel: der Storch zieht dem Wolf einen Knochen aus dem Hals, Hähne führen den Fuchs, der sich tot stellt, zum Begräbnis. Das Befremdliche an dieser Skulpturenreihe besteht darin, daß der nordische Meister in seiner Vorliebe für profane Sujets und Tiermotive so weit geht, daß er damit ein Tympanon schmückt, das sonst nur dem *Rex gloriae* oder einem verwandten Bilde vorbehalten war.

### § 3. Die Tierfabel und groteske Tierbilder

Literatur: Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen-âge*. Paris 1876. – Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Aus dem Englischen übersetzt. Paris 1875.

Von den bisherigen Tierdarstellungen sind jene aus der Tierfabel, die im Verlauf des 13. Jahrhunderts in den kirchlichen Bilderkreis eindringen, wohl zu unterscheiden. Sie sind nicht symbolisch, aber meist auch nicht rein ornamental zu verstehen; vielmehr hatten sie ursprünglich den Zweck, an moralische Wahrheiten, die auch die zeitgenössischen Fabeldichter ihren Erzählungen beifügen, zu erinnern. Andere, zumal rein humoristische, groteske und satirische Tierbilder, sind wohl in vielen Fällen dem Übermut und der Bosheit der ausübenden Künstler zuzuschreiben. Ohne Wissen und Willen der Geistlichkeit oder der Bauherren angebracht, ließ man Szenen ob des gelungenen Witzes und der schönen Form willen passieren, die ursprünglich Ärger und Verdruß bereiten mußten.

Tierfabeln waren in der französischen und deutschen Literatur in Nachahmung der Fabeln Äsops früh beliebt. Panzer hat das für die Fabel vom Wolfe Isengrin, der von seinen Eltern einem Mönche zur Erziehung gegeben wurde, im einzelnen gezeigt (Freiburger Münsterblätter, 2. Jahrg. Heft 1 S. 15 ff.; unser Bild 34). Das Motiv auch außer in Freiburg in Parma, Verona und Basel. Über andere Bilder aus der Tierfabel vgl. Mâle I S. 338.



Bild 34. Wolfsunterricht. Skulptur am Eingang zur ehemaligen Nikolauskapelle im Freiburger Münster.

Es muß jedoch betont werden, daß die Bilder aus der Tierfabel bei weitem nicht die Bedeutung in der mittelalterlichen Kunst haben, als es nach den umständlichen und zahlreichen Darstellungen, die dieses Thema im Kreise der Dilettanten gefunden hat, scheinen könnte. Man hat zu unterscheiden:

a) Harmlose Darstellungen aus der Tierfabel (der Fuchs lädt den Storch zu Gast: in Frankenthal und Andernach; der Fuchs pflegt den kranken Löwen: an einem Fries des Münsters in Basel; der Fuchs und der Kranich: am Dom in Paderborn, an St. Zeno bei Reichenhall; der Wolf und der Storch: am Lettner der Elisabethenkirche in Marburg usw.). In Italien ist die Fabel von den Hähnen, die den sich tot stellenden Fuchs zu Grabe tragen, sehr beliebt; so auf den Mosaiken von S. Giovanni Battista in Ravenna, Murano, Venedig (S. Marco), am Portal des Domes von Modena, in Verona (S. Zeno) außen und über dem Eingang zur Krypta, an der Fassade der Kirche S. Pietro in Spoleto. Über andere Darstellungen vgl. Sauer, Symbolik S. 315 f. In England war die Fuchspredigt an Chorgestühlen beliebt (vgl. Fr. Bond, *Misericords*, London 1926, S. 163 ff.).

b) Satirische Tiertravestien: Der Fuchs in der Mönchskutte predigt Hühnern, Enten und Gänsen: in Paderborn, Brandenburg, Wismar, am Chorgestühl des Münsters zu Basel. Ähnliche Travestien kommen auch in Italien vor, so an den Domportalen von Verona und Ferrara, am Baptisterium und im Dom zu Parma (vgl. auch Kolloff a. a. O. S. 177 ff.). Zu großer Berühmtheit gelangte die Tierprozession ehemals im Straßburger Münster, am ersten südlichen Triforium von der Vierung ab (vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II 2. Abteilung



S. 474 ff.): Den Zug eröffnet der Bär mit dem Weihkessel und dem Sprengwedel, es folgt der Wolf mit dem Kreuz, der Hase mit einer Kerze; in der zweiten Szene tragen Eber und Bock den Fuchs auf einer Bahre, unter der ein Äffchen sitzt. Die Fortsetzung bildet der Hirsch, der Messe liest, und den Schluß macht der Esel, der aus einem ihm vom Kater vorgehaltenen Buche Psalmen singt. Im Jahre 1685 hat der Bischof die Bilder abmeißeln lassen. Als im Jahre 1728 ein Straßburger Buchhändler die Platte Fischarts, aus dessen Nachlaß die Bilder 1608 veröffentlicht wurden, wieder abziehen ließ, wurde er aus der Stadt verbannt und die Exemplare von Henkershand verbrannt.

Hierher gehört auch die Judensau: Ein kleiner Jude saugt neben Ferkeln an den Zitzen einer Sau, während ein älterer Jude zuschaut: an einem Kapitäl in Magdeburg, Basel, Heilsbronn, Regensburg, Wimpfen im Tal, am Chorgestühl zu Köln, Nordhausen, im Dom zu Freising mit der Beischrift: „So wahr die Maus die Katz nit frißt, wird der Jud kein wahrer Christ.“

c) Die verkehrte Welt (le monde bestorne): Menschliche Tätigkeiten und Verrichtungen werden von Tieren nachgeäfft (Affe und Meer-schweinchen spielen Schach auf einem Kapitäl im Dom zu Naumburg; in der Krypta des Münsters zu Basel spielt der Bär vor dem gekrönten Löwen die Geige; am Dom zu Paderborn hat die Sau das Horn, der Affe die Geige, der Esel die Harfe, Katzen einen Dudelsack usw.; an ei-

von Champfleury, Wrigth und andern gesammelt wurden, hervorgebracht. Als Beispiel hierfür sei ein Türpfosten aus Souillac (Lot) hier abgebildet (Bild 35). Diese willkürlichen Kombinationen aus Menschenköpfen, Tierleibern, Flügeln und Schwänzen usw. hat der hl. Bernhard an der oben zitierten Stelle im Auge. Auch obszöne Sachen kommen häufig vor. Vom 13. Jahrhundert ab verschwinden die phantastischen Gebilde immer mehr, und man kann an Wasserspeiern, so z. B. am Freiburger



(Phot. Giraudon.)

Bild 35.  
Türpfosten aus Souillac (Lot)  
(12. Jahrh.).

nem Fries in Königsfluter wird der Jäger von den Tieren erlegt usw.). Ähnliche Motive auch am Chorgestühl des Münsters zu Breisach (vgl. Oberrheinische Kunst: Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen II [1927] Taf. 20). Siehe auch Maeterlinck, Les Miséricordes satiriques en Belge: Revue de l'art chrétien 1910 S. 171 ff., und Fr. Bond, Misericordes.

d) Groteske Figuren und Monstrositäten. Außer den erwähnten Tierbildern gibt es in der romanischen und gotischen Periode eine große Zahl von Tiergestalten, die teils als abenteuerliche Mißgeburten einer uns fremdgewordenen Phantasie, teils als rein ornamentale Gebilde, aus der Freude an lebendigen Formen herausgewachsen, anzusprechen sind. Symbolische Gedanken darf man in ihnen nicht suchen wollen. Besonders das 12. Jahrhundert hat an Säulen und Kapitälern frühromanischer Portale eine Fülle von solchen grotesken Gestalten zumal in England, Frankreich und im nördlichen Italien, wie sie



Münster (Bild 36), Chorgestühlen Hunde, Hirsche, Stiere usw. von vortrefflicher Naturbeobachtung finden. Auch in den Blattsträußen der Kapitäle und an Friesen des 14. Jahrhunderts sind oft reizende Genreszenen aus dem Tierleben eingestreut. Es genügt, auf diese ornamentalen Spielereien, die ein bedeutendes technisches Können verraten, hier hingewiesen zu haben (vgl. Sauer a. a. O. S. 313; Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst XIV S. 285 ff., und Jules Adeline, *Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen 1879).

## ZWEITES KAPITEL

# DIDAKTISCHE MOTIVE AUS NATUR UND GEISTESLEBEN

### § 4. Das Aufkommen dieser Motive

1. Während sich in der Karolingerzeit eine starke Strömung geltend machte, die christliche Kunst ihres symbolischen Gewandes zu entkleiden, hat die *Concordia veteris et novi Testamenti* doch ihre alte Lebenskraft bewahrt und eine höchst bedeutungsvolle Um- und Ausbildung in dem Sinne erfahren, daß man nach Analogie der *Concordia* Parallelererscheinungen auf dem profanen Gebiet suchte und sie in religiös-ethischer Absicht darstellte. Es erwachsen aus diesem Bestreben der mittelalterlichen Kunst eine ganze Reihe neuer Motive.

Aus den Distichen des Ermoldus Nigellus (Schlosser, Schriftquellen Nr. 1007) erfahren wir, daß, wie in der Pfalzkapelle das Reich Gottes in einer großen *Concordia veteris et novi Testamenti* geschildert war, so in der großen Prunkhalle das Reich dieser Welt in den Gestalten der vorchristlichen und der christlichen Helden dargestellt war. Auf der linken Saalwand waren die Taten und Schicksale von fünf Königen oder Helden berühmter Reiche des Altertums geschildert: die Kriege des Ninus, welche die assyrische Weltmonarchie begründeten; die törichte Rache, welche Cyrus an dem Flusse Gyades nahm, als eines der heiligen Rosse in demselben ertrank; Tomyris, das Haupt des Cyrus in den mit Blut gefüllten Schlauch tauchend; Phalaris, der den Erzgießer Perillus in seinem ehernen Stier verbrennen ließ; die Gründung Roms und die Ermordung des Remus; Hannibal, der in den Sümpfen Etruriens das Auge verliert; die Siege Alexanders d. Gr. Die zweite Abteilung des Zyklus eröffnete die Gründung des Hauptsitzes des römisch-christlichen Reiches durch Konstantin d. Gr.; dann folgten die Großtaten des Kaisers Theodosius; der siegreiche Feldzug des Karl Martell gegen die Friesen; die Eroberung Aquitaniens durch Pipin; endlich die Kaiserkrönung Karls d. Gr. und seine Unterjochung der Sachsen.

Es heißt den Charakter der frühmittelalterlichen Kunst ganz verkennen, wenn man die Bedeutung dieses Zyklus lediglich darin sehen wollte, daß er eben profane Themata behandelt. Daß der Künstler einen religiös-ethischen Zweck verfolgte, ergibt sich daraus, daß bei der heidnischen Reihe die der Strafe für sündhaften Übermut, bei den christlichen Helden der gottgesegnete Erfolg zum Ausdruck kommt.

Es ist, um noch ein anderes Beispiel anzuführen, von alters her Sitte, über dem Kreuz Sonne und Mond abzubilden (vgl. Sauer, Symbolik S. 224). Wenn man nun diesen beiden Personifikationen gerade in der Karolingerzeit zuerst Tellus und Oceanus beifügt, so geschieht das in Analogie mit der biblischen *Concordia*. Ein klassisches Beispiel bietet die berühmte Tutilo-Tafel. Die karolingische Kunst hat diese und ähnliche Personifikationen nicht erfunden, sondern aus der Antike übernommen; ihr eigentümlich ist jedoch, daß sie dieselben nach dem Prinzip der

Concordia anordnet. Daß dem so ist, ergibt sich deutlich aus den zahlreichen Elfenbeinwerken des 9. und 10. Jahrhunderts, wie wir sie aus den Kunstschulen von Metz und Tournai kennen (vgl. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 19 ff.). Auf ihnen erscheinen regelmäßig die *Ecclesia* und *Synagoge* als Personifikationen der beiden Testamente. Zuerst kommt nur die *Ecclesia* vor (Drogo-Sakramentar um 850, Bibel Karls des Kahlen ca. 845), und erst allmählich tritt ihr, um eben den Parallelismus auszudrücken, die *Synagoge* gegenüber. Erfunden hat auch diese Gestalten die Karolingerzeit nicht; aber sie hat dieselben in den Bilderzyklus, wie man ihn um die Kreuzigung zu gruppieren pflegte, aufgenommen und so für das spätere Mittelalter bewahrt. Es sei ferner daran erinnert, daß die karolingische Kunst zuerst die Monatsbilder, den Zodiakus aus den antiken Kalendarien in den christlichen Bilderkreis übernommen und nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti* verwendet hat. Diese galt in der Zeit, wo die ganze Kultur auf kompendiösen Zusammenfassungen des antiken Wissens bestand, als eine Enzyklopädie des gesamten theologischen Wissens. Die Vorstufen zur Theologie waren die sieben freien Künste. So versteht man es, daß es wiederum die karolingische Zeit gewesen ist, die die sieben freien Künste zuerst bildlich darstellte. Auf dem Gebiet der Literatur ist das Thema althergebracht.

2. Die Zeit der Frühscholastik von der Mitte des 11. Jahrhunderts ab hat, auf den Errungenschaften der karolingischen und ottonischen Zeit weiterbauend, nicht nur das literarische Wissen, sondern auch den Bestand der künstlerischen Motive mit einer wahren Leidenschaft geordnet und systematisiert. Sie hat insbesondere die symbolische Richtung der Kunst aufs neue energisch aufgegriffen, angeregt durch die allegorische Auffassung der Heiligen Schrift bei den Vätern, die man jetzt bei dem selbständigen Studium der Vaterschriften gründlich kennen und schätzen lernte. Diese Geistesrichtung hat zumal auf dem Gebiete der literarischen Symbolik im 13. Jahrhundert sich derart ausgestaltet, daß man in allen Erscheinungen des Natur- und Geisteslebens Hinweise auf ewige Wahrheiten suchte und fand. So kam es, daß auch die bildende Kunst rein äußerliche Zusammenhänge und Ähnlichkeiten benützte, um einen innern, geistigen und organischen Konnex herzustellen. Gleichheit der Zahlen war Anlaß, von Natur aus heterogene Gegenstände und Ereignisse nebeneinander zu stellen.

Die Pflegestätten der neuen wissenschaftlichen Richtung sind die Bischofssitze des mittleren und nördlichen Frankreich: Chartres, Paris, Reims, Laon, Amiens (vgl. Clerval, *Les écoles de Chartres au moyen-âge*, Paris 1895, und Mâle II S. 81 ff.). An den bischöflichen Kirchen dieser Städte, die im 12. und 13. Jahrhundert errichtet wurden, entfaltet sich die früh- und hochgotische Kunst in ihren schönsten Formen. Es ist gewiß kein Zufall, daß wir an diesen Bauwerken Motive wie Monatsbilder, Zodiakus, die sieben freien Künste usw. zuerst in monumentalen Formen dargestellt sehen. Gewiß ist es für den Archäologen und Ikonographen von Wichtigkeit, zu erforschen, wie diese Motive in den christlichen Bilderkreis kommen, und welchen Sinn man damit verband; aber es muß doch gesagt werden, daß neuere und ältere Forscher ihnen eine Bedeutung zumessen, die sie nicht haben. Wenn man die endlosen Erörterungen liest, die Piper in seiner „*Mythologie der christlichen Kunst*“ diesen Stoffen widmet, und wenn Mâle mehr als ein Drittel seiner ausführlichen Charakteristik der religiösen Kunst des 13. Jahrhunderts dazu benützt, uns den „*Miroir de la nature*“, den „*Miroir moral*“ und den „*Miroir de la science*“, wie er in der Plastik dieser Zeit uns entgegentrete, zu schildern, könnte man glauben, die Kunst des hohen Mittelalters habe es vornehmlich und in erster Linie auf diese Motive aus Natur und Geisteswelt abgesehen. Und doch sind sie nur nebensächliche

Erscheinungen. Denkmäler wie das Tympanon von St-Ursin in Bourges (abgebildet oben S. 132) sind immer eine Seltenheit gewesen. Wer vor den großen Portalzyklen in Chartres, Reims, Paris, Laon usw. steht, gewahrt sie zunächst gar nicht. Was er sieht, ist die Verherrlichung des Lebens, Leidens und der Glorie des Erlösers und seiner heiligen Mutter. Die Tierbilder, die Monatsarbeiten, der Zodiakus, die Tugenden und Laster sind an nebensächlichen Orten und in kleinerem Maßstab angebracht und nehmen sich nur als Rahmenwerk aus. So erscheinen in Chartres die Monatsbilder über der nördlichen Bucht des Hauptportals und die sieben freien Künste über der südlichen Bucht ebenda fast nur in skizzenhafter Andeutung. In Amiens bilden die Monatsbilder, der Zodiakus und die Tugenden mit den Lastern einen kleineren Fries, der über die Breitfläche der Fassade hinläuft. In Paris erscheinen die sieben freien Künste als kleine Reliefs unter der Christusgestalt am Portalpfeiler; in Reims schmücken die freien Künste mit den Monatsbildern die oberen Flächen der Strebe Pfeiler.

Es ist nun schwer zu sagen, in welcher symbolischen Absicht die Künstler des 12. und 13. Jahrhunderts diese Motive den christologischen Zyklen beifügten. Sauer (Symbolik S. 327)

nimmt an, daß die Monatsarbeiten mit dem Zodiakalkreis und die sieben freien Künste, die den gewaltigen Zyklus in Chartres bekrönen, die Vita activa und contemplativa und die Vorbedingungen zu einem gottgefälligen Wandel andeuten sollen. Die Annahme hat viel für sich, zumal als sicher angenommen werden darf, daß die älteren grundlegenden Zyklen in ihren komplizierten theologischen Fassungen von



Bild 36.  
Wasserspeier am Freiburger Münster.

eines nicht vergessen, was allein für die Ewigkeit frommt, damit sie einst mit wohl-brennender Lampe vor dem ewigen Richter erscheinen können (Sauer a. a. O. S. 271). Man macht nämlich die Wahrnehmung, daß die Künstler vom 14. Jahrhundert ab, durch die Zahlensymbolik verleitet, gleichzahlige Gegenstände und Motive nebeneinanderstellten, ohne einen tieferen Sinn damit verbinden zu wollen. Sicherlich sind oft rein äußerliche Gesichtspunkte, Rücksicht auf Symmetrie, auf gute künstlerische Wirkung oder treffliche Anpassung an die äußeren Formen des zu schmückenden Gegenstandes entscheidend gewesen für die Wahl und Zahl der verwendeten Motive (vgl. Sauer S. 300). So werden am Campanile in Florenz vereinigt: die sieben Kardinaltugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Seligpreisungen, die sieben Sakramente, und in der darunterstehenden Relieffreihe erscheinen die sieben freien Künste. Noch reicher ist die Zusammenstellung auf dem Bodenbelag der Kirche des hl. Remigius zu Reims. Es waren da dargestellt: die zwölf Propheten, die zwölf Apostel, die vier Evangelisten, die vier Paradiesesströme, die vier Jahreszeiten, die vier Himmelsgegenden, die vier Kardinaltugenden, die zwölf Monatsarbeiten, die zwölf Zeichen des Tierkreises, die sieben freien Künste (vgl. A. Gousset, La basilique de St-Remy à Reims, Paris 1900). Es sei noch auf die Glasgemälde der großen Rosette der Kathedrale von Lausanne

den scholastischen Theologen der Dominikanerorden inspiriert sind. Aber ganz unsicher, ja unwahrscheinlich ist die Behauptung, daß man vielerorts wie in Reims und Straßburg die Monatsarbeiten in unmittelbarer Nähe der sieben klugen und der sieben törichten Jungfrauen anbrachte, um den Gedanken auszudrücken, die Gläubigen sollten nicht am Staube dieser Erde hängen bleiben und über den Beschäftigungen und Freuden dieser Welt



hingewiesen, wo die zwölf Zeichen des Tierkreises, die zwölf Monatsarbeiten, die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die vier Winde, die vier Paradiesesströme usw. vereinigt sind (vgl. R. Rahn, *Die Glasgemälde der Rosette der Kathedrale zu Lausanne*, Zürich 1879). Man sieht daraus, daß man diese Motive aus der Natur und Geisteswelt vornehmlich mit Rücksicht auf die heiligen Zahlen vier, sieben und zwölf einander zugeordnet hat.

## § 5. Die aus den Kalenderillustrationen stammenden Motive

1. Der Kalender, der schon in der antiken Zeit sakralen und liturgischen Zwecken diente, bekommt in der christlichen Zeit eine große Bedeutung, indem er die ordnungsgemäße Vornahme der liturgischen Handlungen und die Feier der Feste, die sich auf alle Tage des Jahres erstreckten und das ganze Leben der Gläubigen beeinflussen, regelte. Darum erscheint das Kalendarium zu Beginn fast aller liturgischen Handschriften; besonders in den Psalterien fehlt es nie. Schon die alten Kalendarien enthielten regelmäßig Personifikationen der Zeitbegriffe, der Sternbilder, der Monatsarbeiten, lauter Dinge, die, soweit sie nicht idololatrischer Natur waren, zunächst in die handschriftlichen Kalendarien der christlichen Zeit und allmählich auch in die monumentalen Darstellungen übernommen wurden.

Vgl. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354: Jahrbuch des Archäologischen Instituts* 1889, Ergänzungsheft 1; Riegl, *Die mittelalterliche Kalenderillustration: Mitt. des Instituts für österr. Geschichtsforschung* X, 1889.

Es muß auch hier betont werden, daß es ganz unnötig ist, in der umständlichen Art, wie Piper das im zweiten Band seiner „*Mythologie der christlichen Kunst*“ tut, von physisch-mythologischen Motiven zu reden, denn das tatsächliche Material, das diesen Ausführungen zu Grunde liegt, ist vielfach sehr gering und verdankt seine Aufnahme in den christlichen Bilderkreis dem zufälligen Bekanntwerden mit antiken Vorlagen. Die Griechen und überhaupt die antiken Völker haben die Natur- und Geisteskräfte in scharf umrissenen Gestalten verkörpert und personifiziert, weil ihr religiöses Leben auf einer Vergötterung der Naturdinge beruht. Die christliche Religion ist auf den Heilstatsachen des Alten und Neuen Testaments fundiert, die ihr überreichen Stoff für künstlerische Darstellungen bieten. Physisch-mythologische Personifikationen sind Raritäten im christlichen Bilderkreis. Herrad von Landsberg ist mit ihrer großen Menge von solchen Personifikationen in ihrem „*Lustgarten*“ wohl von antiken Vorlagen abhängig; sie bilden eine ganz vereinzelte Erscheinung.

Einigermaßen volkstümlich ist die Personifikation des Jahres geworden. Es erscheint gewöhnlich als *Ianus bifrons*, wie es schon die Alten darstellten. Auf dem Bodenbelag des Domes von Aosta ist es als jugendliche, mit Nimbus versehene und innerhalb der zwölf Monatsarbeiten thronende Frauengestalt, die Sonne und Mond in den ausgebreiteten Händen hält (Bild 37). Männliche Gestalt hat der *Annus* auf einem romanischen Velum, das im Jahre 1879 im Schrein der hll. Ewalde in St. Kunibert zu Köln gefunden wurde. Hier hält das Jahr mit beiden Händen kleine Köpfe, die als *DIES* und *NOX* bezeichnet sind. In einem weiteren Kreise umgeben die Figur die Brustbilder der vier Elemente und der vier Jahreszeiten und in einem dritten der *Zodiakus*. Unten links erscheint *Neptun* mit Fisch und Dreizack, rechts *Tellus* mit Blumen und Früchten in einem Füllhorn, zwischen beiden der *Oceanus* (vgl. Kraus, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande* II S. 252, und *Zeitschrift für christliche Kunst* II [1889] S. 311).

2. Die Planeten gelten in den heidnischen Kalendarien als Tagesgötter und werden in den herkömmlichen Götzentypen abgebildet. Als *Sol*, *Luna*, *Mars*, *Mercurius*, *Saturnus*, *Venus* und *Jupiter* beherrschen sie die sieben

Wochentage, die auch nach ihnen benannt wurden. Es spricht sich darin eine idololatrische Auffassung der Planetenlehre aus, die in den christlichen Kalendarien keine Aufnahme finden konnte, zumal sich in der Art und Weise, wie man sich den Einfluß der Planeten auf die einzelnen Tage und die eintreffenden Geschehnisse dachte, krasser Aberglaube geltend macht. Nach christlicher Auffassung sah man in den Planeten Trabanten der Erde, die von seligen Geistern regiert wurden. Erst nachdem sich diese Auffassung in



Bild 37. Mosaikfußboden im Dom von Aosta.  
(Nach Aus'm Weerth.)

kirchlichen Kreisen durchgesetzt hatte, wurden die Planetenbilder in der Zeit des beginnenden Humanismus in den christlichen Bilderkreis aufgenommen.

Vgl. über Planetenbilder überhaupt Lippmann, Die sieben Planeten, Berlin 1895; Maas, Die Tagesgötter in Rom und den Provinzen, Berlin 1902; Thiele, Antike Himmelsbilder, Berlin 1898; Boll, Sphaera, Leipzig 1903; Mâle III S. 300 ff.; Clemen, R. M. S. 167 ff. Ferner Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354; Piper, Mythologie der christlichen Kunst II. Abt. S. 199 ff.; B. Archibald Fuchs, Die Ikonographie der sieben Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters, Münchener Diss. 1909.

Der astrologische Aberglaube, den die Alten mit dem Planetenkult verbanden, kommt in dem Kalender vom Jahre 354 deutlich zum Ausdruck, einmal dadurch,

daß die Planeten in gute, schädliche und neutrale Tagesgottheiten unterschieden werden, dann durch ausführliche Beischriften abergläubischen Inhalts.

In kirchlichen Kreisen hat man sich gegen diesen astrologischen Aberglauben stets ablehnend verhalten; ja man hat sogar die sonst allgemeine Bezeichnung der Wochentage nach den Planeten verworfen und eine neue erfunden, die allerdings auf die liturgischen Dokumente beschränkt blieb.

Aber die Idee, daß die Bewegung der Planeten von geheimnisvollen Mächten, die auf die Geschicke des Menschen einzuwirken vermochten, abhängig sei, ließ sich nicht verdrängen, und so hat sich allmählich die Anschauung ausgebildet, der auch Thomas von Aquin Ausdruck gibt, daß die Bewegung dieser Himmelskörper von Engeln geleitet würde, also jener Gattung von Geschöpfen, denen Gott auch den Schutz der Menschen anvertraut hat. Zu fast kanonischem Ansehen gelangte diese Auffassung durch Dante, der *Parad. XXVIII* neun bewegliche Himmel annimmt und jedem einen Engelchor vorsetzt.

So waren denn im Anfang des 14. Jahrhunderts die Bedingungen für die Aufnahme der Planetenbilder in den christlichen Bilderkreis gegeben; und da nur dieser uns hier beschäftigt, verzichten wir im Folgenden auf die Beschreibung der Planetenbilder in den Handschriften. Wir verweisen dafür auf Maaß, *Commentarium in Aratum reliquiae*, Berlin 1898; Tiele a. a. O., Strzygowski a. a. O. und Fuchs S. 24 ff. 39 ff.; hier möge man auch die Beschreibung der Planetenbilder in profanen Gebäuden und Zusammenhängen, wie im Rathaus zu Siena S. 18 ff., im Palazzo della Ragione zu Padua, im Schlosse Schifanoja zu Ferrara S. 54 ff., nachlesen.

a) Am Campanile zu Florenz (ca. 1350) erscheinen die Planeten an der zweiten Reliefreihe; den Reigen eröffnet die Luna als junges Mädchen in losem Gewande auf den Wogen sitzend, in der Rechten einen Brunnen haltend, in den aus einem Löwenkopf Wasser fließt. Merkur ist als Vertreter der Wissenschaften charakterisiert, der zwei vor ihm sitzenden Kindern Unterricht erteilt. Venus, in der Gestalt einer Florentiner Patrizierin, hält in der Hand ein nacktes Liebespaar. Jupiter (?) als jugendlicher König mit den Insignien der Herrschaft. Mars auf galoppierendem Rosse mit Panzer und Helm. Sol (?) in der Gestalt eines Mönches mit Kelch und Kreuz. Saturn in talarartigem Gewand und struppigem Bart, das Zeitenrad und einen nackten Menschen in den Händen haltend. Zugeordnet sind diese Bilder hier den sieben Tugenden, den sieben freien Künsten und den sieben Sakramenten.

b) In der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz (ca. 1370). In ungefähr den gleichen Typen sind hier die Planeten in das bekannte Fresko, das unter dem Namen „Der Triumph des hl. Thomas“ bekannt ist, eingeordnet; sie erscheinen in ziemlich kleinem Maßstab über den sieben freien Künsten, die feierlich in Chorstühlen sitzen.

c) Der Planetenzyklus in der Kirche der Eremitani zu Padua (ca. 1400) schmückt die Rundung der Apside. Luna auf einem achträderigen Karren mit dem Halbmond; darunter zwei spielende Kinder. Merkur als Gelehrter und Pädagog unterrichtet einen Knaben und ein Mädchen. Venus von Flammen umgeben; ihr zugeordnet ist ein Liebespaar. Sol in einer Aureole auf Löwen sitzend ist als Papst gekleidet; daneben ein junges Ehepaar. Mars in voller Waffenrüstung mit einem älteren Ehepaar. Jupiter als König auf einem Greifenthron sitzend; dazu ein Gelehrter in einem Buche lesend und eine Frau den Rosenkranz betend. Saturn als Greis mit Hacke; ein Greis und eine Greisin wärmen sich an einem Kohlenfeuer. Hier sind die Planeten also den menschlichen Lebensaltern zugeordnet.

d) In der Cappella del SS. Sacramento des Malatesta-Tempels zu Rimini (ca. 1455) schmücken die Planetenbilder des Agostino di Duccio die beiden Eingangspfeiler; sie sind den Tierkreisbildern zugeordnet und wohl sicher auch in Beziehung zu bringen mit den Reliefs an den übrigen Kapellen, wo die sieben freien Künste, die vier Kardinal- und die drei theologischen Tugenden, die Sibyllen und die Musen dargestellt sind (vgl. Andy Pointner, *Die Werke des Florentinischen Bildhauers Agostino d' Antonio di Duccio*, Straßburg 1909).



e) Ganz wie einen gottesdienstlichen Raum behandelt merkwürdigerweise Perugino die Wechslerstube zu Perugia (1499 1501): An der Eingangswand Geburt und Verklärung Christi; an der linken Seitenwand die vier Kardinaltugenden, unter jeder von ihnen je drei Heroen aus der Antike; an der rechten Seitenwand Gott Vater in der Glorie, unter ihm sechs Helden aus dem Alten Testament und sechs Sibyllen. Die sieben Planeten sind an der Decke in reich ornamentierten Medaillons angebracht (vgl. Fuchs a. a. O. S. 66 ff.).

f) In der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom hat Luigi della Pace im Jahre 1516 die Planetenbilder nach den Entwürfen Raffaels in Mosaik ausgeführt. Sie sind metopenartig mit dem Fixstern-Himmel in die reiche plastische Ornamentik der Kuppel eingelassen und in Form von Brustbildern der antiken Götter im Kreise angeordnet, mit den jeweiligen Tierkreisbildern versehen, um so die Laufbahn des Gestirnes zu veranschaulichen. Über jedem Planeten schwebt ein Engel, der ihm die bewegende Kraft mitteilt; und aus dem obersten Runde der Kuppel wendet sich von himmlischen Heerscharen umgeben Gott Vater in machtvoller Gebärde zu dem Fries der Planeten, um auszudrücken, daß er der Schöpfer und oberste Bewegter des All ist. So erhält die christliche Anschauung von den Planeten in diesem Denkmal Raffaels zum Schlusse der ganzen Entwicklung ihre schönste und reinste bildliche Verkörperung (vgl. A. Fuchs a. a. O. S. 68 ff.).

g) Die Planetenbilder verschwinden jetzt wieder aus dem kirchlichen Bilderkreis, wahrscheinlich weil man fürchtete, mit solchen Darstellungen dem im 15. Jahrhundert aus Spanien eindringenden astrologischen Aberglauben Vorschub zu leisten. Viel verbreitet sind nämlich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Planetenkinderbilder. Man versteht darunter Kupferstiche und Holzschnitte mit den Planetenbildern am oberen Ende und darunter eine Menge Einzelszenen, in denen gezeigt werden soll, wie sich nach dem astrologischen Aberglauben die Neigungen, Charaktereigenschaften, Beschäftigungen des Menschen unter dem Einfluß der glück- oder unheilbringenden Art des betreffenden Planeten, in dessen Zeichen er geboren ist, gestaltet. Große Verbreitung fanden die Florentiner Kupferstiche (um 1460), die früher einem gewissen Baccio Baldini zugeschrieben wurden (vgl. A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder, Straßburg 1916).

Es sind das okkultistische Elaborate, die zunächst nur für beschränkte Kreise bestimmt waren. Auffallend ist, daß um 1500 solche Planetenbilder mit Andeutungen des astrologischen Aberglaubens auch in den „Livres d'Heures“ erscheinen konnten (vgl. Mâle III S. 298). Auch die Planetenbilder des Pinturicchio im ersten Zimmer des Appartamento Borgia des Vatikans sind hierher zu rechnen.

3. Soweit wir die Kalendereinrichtung aus den vorhandenen Dokumenten beurteilen können, erscheinen darin gewisse meist dem Tierreich entnommene Bilder als Bezeichnung für bestimmte Sternbilder; und man nannte Tierkreis oder Zodiakus die Zusammenstellung dieser Gebilde, die man auf der Ekliptik, d. h. dem größten Kreis der vermeintlichen Himmelskugel, den die Sonne scheinbar im Verlaufe eines Jahres durchläuft, so verteilte, daß sie in Abständen von 30° als Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe, Jungfrau, Wage, Skorpion, Schütze, Steinbock, Wassermann und Fische aufeinander folgten und die wichtigsten astronomischen Veränderungen des Jahres bezeichneten.

Vgl. Piper a. a. O. 2. Abt. S. 276 ff.; Riegl a. a. O. S. 4 ff. u. oft; Barbier de Montault, Sur la représentation des Zodiaques, Paris 1857. Obwohl die vorchristlichen Völker auch mit dem Tierkreis abergläubische Vorstellungen verbanden, übernahmen die Christen diese Bilder, die ja nicht wie die Planetenbilder, direkt an Götzenbilder erinnerten, als physische Zeichen in ihre Kalender; und von einer Bekämpfung dieses Gebrauches, wie wir sie bei Tatian, Oratio ad Graecos c. 14 lesen, wonach

die Tierkreisbilder wie die Sternbilder überhaupt ein Werk der Dämonen seien, lesen wir bei späteren Theologen nichts mehr. Der Typus der Tierkreisbilder wird schon in den hellenistischen Kalendarien geschaffen und geht fast unverändert von da in die römischen und von diesen in die mittelalterlichen Kalendarien über. Schon die Spätantike hat den Zodiakus mit andern Kalenderbildern gerne auf Fußbodenmosaiken dargestellt, so auf einem des Provinzialmuseums zu Trier, wo der Tierkreis, die vier Jahreszeiten und die Monatsarbeiten vereinigt sind (vgl. Schlosser, *Jahrb. Kaiserh. XVII*). Dem 6. Jahrhundert gehört der Mosaikboden mit ähnlicher Zusammensetzung aus Kabr-Hiram in Phönizien, jetzt im Louvre zu Paris an (vgl. Renan, *Mission de Phénicie* S. 607 ff. u. Atlas pl. XLIX); vgl. ferner den Mosaikboden in Karthago (Delattre, *Mission cathol.* 1883, S. 107 ff.). Diese antiken Werke dienten im Mittelalter vielfach als Vorbilder für den Pavimentschmuck christlicher Gotteshäuser; und so erscheint der Tierkreis mit den verwandten Kalendermotiven, um nur die wichtigsten Denkmäler zu nennen, auf dem Fußbodenbelag in S. Michele zu Pavia, in S. Savino zu Piacenza, in Aosta, Reggio, in S. Miniato bei Florenz und im Florentiner Baptisterium; alsdann in St-Remi zu Reims, in St-Omer, Autun, Canterbury und endlich in St. Gereon zu Köln (vgl. Clemen, *R. M. Fig.* 116 u. S. 167, wo eine umfangreiche Spezialliteratur angegeben ist; siehe auch E. aus'm Weerth, *Der Mosaikboden von St. Gereon zu Köln*, Bonn 1873).

Allem Anschein nach hat zuerst die karolingische Kunst den Zodiakus in den christlichen Bilderkreis aufgenommen. So erscheinen in dem in großen Dimensionen gezeichneten Buchstaben D der Bibel Karls des Kahlen zehn Sternbilder im Rande des Buchstabens, während die Jungfrau und die Fische den innern Raum einnehmen (vgl. Leitschuh, *Geschichte der karolingischen Malerei* S. 274). In dem Münchener Cimelium 59, das um das Jahr 1000 auf der Reichenau entstand, sind die Sternbilder zu je zwei auf die letzten sechs Blätter verteilt. Vom 12. Jahrhundert ab erscheint der Zodiakus zumal in der französischen Kunst an Portalen ziemlich häufig, so in Chartres zweimal, an der nördlichen Bucht der Westfassade und am nördlichen Seitenportal (Muttergottesportal); in Vézelay über Christus, der den Aposteln den Lehrauftrag erteilt, in den Archivolten; ebenda im Zyklus des Jüngsten Gerichts in Autun; in Amiens als Fries über die Breitfläche der Westfassade hinlaufend. In Lausanne und Paris schmückt er mit andern Kalenderbildern die große Westrose; in St-Denis wie in Straßburg erscheint der Tierkreis in Form von kleinen Reliefs an den Postamenten der klugen und törichten Jungfrauen. Im übrigen sind die Tierkreisbilder in plastischer Ausführung in Deutschland selten. Auch die Denkmäler in Italien sind bald genannt; wir erwähnen das Domportal zu Piacenza, jenes zu Foligno und Lucca (vgl. auch Rahn, *Die mittelalterlichen Wandgemälde der italienischen Schweiz*: *Mittel.* der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich XXI S. 17 ff., und W. Schmitz, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz*: *Zeitschrift für christliche Kunst* X [1897] S. 98 ff.; ferner im *Archiv für christliche Kunst* XXII S. 108 ff.).

4. Die Monatsbilder sind in jeder Hinsicht eine Parallelerscheinung des Tierkreises; dieser dient mehr wissenschaftlich-astronomischen Zwecken; jene wollen den Kalender vornehmlich dem gewöhnlichen Manne verständlich machen. Während aber die Tierkreiszeichen schon in den antiken Kalendarien ihre feststehende Form erhielten, machen die Monatsbilder eine reiche Entwicklung durch. Ursprünglich sakraler Natur, nehmen sie im Mittelalter durchaus profane Gestalt an und zeigen, durch welche landwirtschaftliche Arbeiten und häusliche Vorkommnisse die einzelnen Monate gekennzeichnet sind. Uns interessieren die Monatsbilder hier nur insofern, als sie Glieder des monumentalen Bilderkreises an den Kirchenfassaden geworden sind.

Vgl. Fowler, *Mediaeval representations of the Month and Seasons*: *Archaeologia* XLIV; Riegl a. a. O. S. 9 ff. 16 ff. 33 ff.; Ders., *Die Holzkalender des Mittelalters und der*

Renaissance, ebd. IX S. 1 ff.; Leitschuh a. a. O. S. 302 ff.; Strzygowski a. a. O. S. 56 ff.; Ders., Die Monatsbilder der byzantinischen Kunst: Repertorium für Kunstwissenschaft XI S. 23 ff. u. XIII S. 241 ff.; Mâle II S. 65 ff.; Sauer a. a. O. S. 266 ff. 424 ff.; Haseloff a. a. O. S. 65 ff.; v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig S. 174 ff.

In der Karolingerzeit erscheinen die Monatsbilder regelmäßig in den Kalendarien der liturgischen Handschriften, und sie sind hier anfänglich noch getreue Kopien von antiken Vorlagen oder doch in deutlicher Anlehnung an solche gezeichnet. Aber schon in der spätkarolingischen Zeit werden sie, wohl unter dem Einfluß von Wandelberts Monatsgedichten und den „Carmina Salisburgensia“ (Monum. Germ., Poëtae aevi Carol. II S. 604 644) mehr genrehafte Gebilde, welche die einzelnen Monate in abendländischer Weise volkstümlich mit Hilfe von Motiven, die durchweg dem bauerlichen Leben entnommen sind, bezeichnen. Diese sind in einem vor dem Jahre 1200 in Süddeutschland entstandenen Psalterium des Berliner Kupferstichkabinetts (vgl. Haseloff a. a. O. S. 20) in Memorialversen kurz zusammengestellt.

So verbreitet diese Monatsbilder in den liturgischen Handschriften Deutschlands auch sind (vgl. Haseloff a. a. O. S. 62 ff.), so selten sind sie hier in plastischer Ausführung im Zusammenhang mit den großen Bilderzyklen an den Kirchenwänden zu treffen. Ich weiß nur auf die spätromanischen Kapitälardarstellungen aus dem Kreuzgang zu Schwarzach in Baden, jetzt im Landesmuseum zu Karlsruhe, auf den Zyklus am nördlichen Nebenportal des Münsters in Straßburg, am Westturm der Kirche in Brauweiler und an einer Säule zu Nienburg a. S. hinzuweisen. Zahlreich begegnen sie dagegen in Frankreich, und die klassischen Beispiele dieser plastischen Kalender besitzen Chartres, Paris, Amiens und Reims. An der Kathedrale von Chartres sind die Monatsbilder sogar dreimal dargestellt, nämlich an dem sog. alten Portal, am Nordportal und auf einem Glasfenster des Chores, in Paris zweimal (Westportal und große Fensterrose). Zu nennen sind ferner die Skulpturen in Autun, Bourges, St-Denis, Semur, Senlis, Vézelay. Die Beispiele aus Italien verzeichnet v. d. Gabelentz (Mittelalterliche Plastik in Venedig S. 174 ff.) mit Ergänzungen von demselben: Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter S. 235. Vgl. auch Zimmermann, Oberitalische Plastik über die Monatsbilder in Modena (S. 47), jene zu Verona (S. 90) und in Parma (S. 198) und W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1921, Taf. 89 ff. 107 u. 151.

Sehr beliebt waren die Monatsarbeiten in der englischen Kunst des Mittelalters, wo sie mit Vorliebe an den Miserikordien des Kirchengestühls angebracht wurden (vgl. Fr. Bond, Wood Carvings in English Churches I: Misericords S. 114 ff., und Sauer a. a. O. S. 425 f.). Vgl. ferner Zeitschrift für christliche Kunst V S. 381; Annales archéol. XVII S. 199 265; XIX S. 242, u. Bulteau, Étude iconogr. sur les calendriers figurés de la Cathédrale de Chartres: Mémoires de la Société archéol. d'Eure et Loire VII S. 197.

5. Vielleicht ist es jetzt, nachdem wir eine Übersicht über das Vorkommen der Kalendermotive gewonnen haben, möglich, die schon oben S. 137 kurz behandelte Frage über ihren Sinn und Bedeutung innerhalb des christlichen Bilderzyklus mit Sicherheit zu beantworten. Sauer a. a. O. S. 271 meint, nachdem er die Monatsarbeiten behandelt hat: „Konnte einerseits diese Darstellung rein profaner Werkstätigkeit den Menschen an seine weltliche Pflicht erinnern, so lassen uns doch manche Monatszyklen keinen Zweifel darüber, daß über diese irdischen Angelegenheiten hinweg sich der Blick des Beschauers zu seiner höheren Aufgabe wenden und daß er selbst gemahnt werden solle, nicht am Staube dieser Erde hängen zu bleiben. . . .“ Diese Ausführungen fußen auf den Gedanken, mit denen Mâle II im zweiten Buche die Besprechung der Monatsbilder an den französischen Kathedralen einleitet. In ein paar hingeworfenen Sätzen meint dieser uns



die Kunst des Mittelalters in ganz neuem Lichte zeigen zu können, und er will uns in dem, was er über die körperliche Arbeit und ihre Verherrlichung auf den Denkmälern des hohen Mittelalters sagt, glauben machen, als ob das Mittelalter ganz modern-sozial gedacht und ein Evangelium der Arbeit verherrlicht hätte. Måle geht auch hier von dem Gedanken aus, den er schon zu Beginn seiner Untersuchung in den Vordergrund stellt, daß die reich entwickelte symbolische Vorstellungswelt, wie sie uns in der literarischen Symbolik begegnet, in monumentalen Formen an den großen Kathedralen des 13. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht werde. Allein wir haben schon früher, wo wir über die Quellen der Kunstvorstellungen handelten, gesehen, daß das ein Irrtum ist. Was das Mittelalter in den großen Glasgemälden und den mächtigen Fassadenzyklen, wie sie uns in Chartres, Bourges usw. entgegentreten, ausdrücken wollte, das war nicht das Universum, d. h. die Naturdinge samt dem Menschen mit seinen Arbeiten und Bestrebungen, sondern es war das Leben, Leiden und die Verherrlichung des Erlösers, wie es im Alten Bunde vorhergesagt, im Neuen Bunde sich erfüllt, und wie es von der Kirche im Laufe des Jahres immer wieder gegenwärtig wird. Alles andere ist Nebenwerk, ist Beiwerk und verdankt seine Einbeziehung in den Bilderkreis teils dem Bedürfnis, die großen Zyklen in würdiger Weise ornamental zu umrahmen, teils haben äußere und zufällige Gründe ihre Anbringung veranlaßt. So macht Måle darauf aufmerksam, daß an den großen Kirchen des Mittelalters die zeitgenössischen Könige, Barone, Bischöfe fast gar nicht erscheinen, während in den Glasgemälden von Chartres, Bourges fast alle wichtigen Handwerke verherrlicht sind; in Notre-Dame zu Semur wird ohne jede religiöse Zutat der gesamte Betrieb der damaligen Tuchfabrikation dargestellt. Er schließt daraus, daß das Mittelalter die körperliche Arbeit als einen der Heilswege habe verherrlichen wollen, der zur Erlösung führe; sie brauche dazu keines weiteren Vermittlers. Hat das Mittelalter diesen pelagianischen Gedanken in seinen Bildern von der körperlichen Arbeit wirklich ausdrücken wollen? Gewiß war man sich im Mittelalter bewußt, daß die körperliche Arbeit dem Menschen durch Gott auferlegt ist; sie führt zum Heil, aber nicht direkt und allein. Wenn in Bourges, Chartres und anderwärts uns oft Darstellungen aus dem Leben des Handwerkes begegnen, so hat das seinen Grund lediglich darin, daß der Handwerkerstand der einzige war, der sich auf religiöser Grundlage organisiert hatte. Diese handwerkerlichen Vereine und Zünfte stifteten den Kirchen, in denen sie ihre Bruderschaftsgottesdienste hielten, Glasgemälde, und sie wählten die Stoffe dazu aus ihren Ideenkreisen selbständig aus. Es ist den guten Tuchmachern von Semur gar nicht eingefallen, sich in Gedankengängen zu bewegen, die Måle a. a. O. S. 64 in so emphatischer Weise ihnen unterschiebt, zumal diese der Vorstellungswelt der Zeit vollständig fremd waren, wenn er schreibt: „Si le travail est une loi divine, s'il est une des voies qui mènent à la redemption, pourquoi aurait-il besoin d'un introducteur dans la maison de Dieu? Pourquoi ne s'y montrerait-il pas tout seul dans sa noblesse? Voilà ce que sentaient les drapiers de Semur quand ils décidèrent de faire hommage à Notre-Dame de la simple image

d'une de leurs journées de labeur.“ Es war lediglich die Freude am Handwerk, das sie nährte und zu Wohlstand brachte, das die Tuchmacher von Semur bestimmte, gerade diesen Inhalt für ihr Votivgeschenk zu wählen.

Im Zusammenhang damit behandelt Mâle alsdann auch die Monatsarbeiten. Zu Unrecht, denn diese Monatsarbeiten wollen nicht schlechthin die körperliche Arbeit verherrlichen, sondern sie sind Kalenderbilder, die die einzelnen Monate charakterisieren und sie dem Mann aus dem Volke kenntlich machen wie die Tierkreisbilder, die mehr wissenschaftlich-astro-nomischen Zwecken dienten. Schon in vorchristlicher Zeit hat man diese Kalenderbilder an öffentlichen Plätzen, an Säulen und in großen Versamm-lungshallen angebracht, wo sie allgemein zugänglich waren. Von da kamen sie auf die Fußböden des christlichen Gotteshauses und von da im 12. und 13. Jahrhundert als Rahmen- und Einfassungswerk in die Bilderzyklen der großen Kirchenfassaden. Es ist möglich, daß in Chartres und andern Orten, wo die Bilderzyklen ganz offensichtlich unter Leitung der scholastischen Theo-logen angelegt wurden, mit der Einbeziehung dieser Kalendermotive der Gedanke verbunden wurde, daß das, was die großen Figuren im Tympanon und an den Portalwänden darstellten, sich im Verlaufe eines Jahres im kirchlichen Gottesdienst immer wieder erneuert. Aber im Verlaufe der Zeit hat man wenigstens diese Kalendermotive ohne tiefere symbolische Absicht an den Kirchen dargestellt, um dem Volke Gelegenheit zu geben, seinen „Kalender zu lesen“.

Anders liegt die Sache mit den Planetenbildern, die aber nie volks-tümlich geworden sind.

## § 6. Die sieben freien Künste

Literatur: D'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medio evo e nel Rinascimento: *L'Arte* V (1902) S. 137 ff. — Fr. Baumgarten, Die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters: *Schau-ins-Land-Zeitschr.* 25. Jahrl. (Freiburg 1898) S. 16 ff. — Ders., Nochmals die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters: *Ebd.* 29. Jahrl. S. 25 ff. — Bock, Christliche Kunstblätter der Erzdiözese Freiburg, Jahrg. 1869, Nr. 92—94. — M. v. Böck, Die sieben freien Künste im 11. Jahrhundert. Donauwörth 1847. — P. Clemen, Jahrb. Kaiserh. XVII (1896) S. 13 ff. u. XXIII (1902) S. 327 ff. — Clerval, L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris. Paris 1889. — É. Mâle, Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge: *Revue archéol.* XVII (1891) S. 339 ff. u. separat. Ders., *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* S. 75 ff. — P. Gabriel Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter: Jahresbericht der Lehranstalt zu Einsiedeln 1886 u. 1887. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters: Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wiss., philos.-hist. Klasse CXXIII (1890).

1. Unter „freien Künsten“ (*artes liberales*) verstanden die Griechen und Römer jene Unterrichtsgegenstände, in denen die Söhne der Freien unter-richtet wurden, um sie dadurch zur wirksamen Teilnahme am öffentlichen Leben zu befähigen. Die christliche Zeit hat diese Unterrichtsmethode über-nommen und bis ins Mittelalter beibehalten.

Über die Unterrichtsmethode bei den Griechen, bei denen die enzyklopädische Pädagogik auf Grund der freien Künste entstand, vgl. E. Norden, *Antike Kunstprosa* II, Leipzig 1898, S. 670 ff. Bei den Römern schuf das erste enzyklopädische Hand-buch für den Unterricht in den freien Künsten oder „*disciplinae*“, wie er sie nannte, M. Terentius Varro, der in neun Büchern die *Grammatica*, *Dialectica*, *Rhetorica*, ferner

die Geometria, Arithmetica, Astrologia und Musica behandelte. Dazu kam die Medicina und die Architectura. Doch sind von diesem Handbuch nur geringe Fragmente erhalten. Vollständig besitzen wir jedoch das „Satyricon“ des Martianus Capella, eines afrikanischen Juristen aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Nicht in der trockenen Anordnung eines Schulbuches, sondern in der poetischen Form der Hochzeit des Mercurius, jenes Planetengottes, dem die Wissenschaften unterstehen, mit der Philologia, der Verkörperung aller Wissenschaften, schildert er uns das Wesen der freien Künste, die als Hochzeitgäste in das Brautgemach des Mercurius und der Philologia eintreten.

Keine Schrift nichttheologischen Inhalts und heidnischen Ursprungs erfreute sich bei den Gebildeten des frühen und hohen Mittelalters einer solchen Beliebtheit wie das „Satyricon“ des Martianus Capella, und es gab wohl kaum eine Kloster- oder Stiftsbibliothek, wo es nicht vorhanden gewesen wäre. Remigius von Auxerre schrieb im 10. Jahrhundert einen Kommentar dazu (vgl. Corpet, *Annales archéol.* XVII S. 189 ff.), und Theodulph von Orléans, der bekannte Bischof unter Karls d. Gr. Regierung, sowohl wie Alanus von Lille stehen in ihren poetischen Verherrlichungen der sieben freien Künste ganz unter dem Einfluß des „Satyricon“. Ersterer entnimmt zwar die Anregung zu seinen Versen „De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis“ (Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters S. 121 ff.) einem Gemälde, aber die Attribute, welche den einzelnen Gestalten beigegeben sind, zeigen, daß der Dichter und das Kunstobjekt, das er beschreibt, unter dem Einfluß des Martianus Capella stehen. Alanus von Lille beschreibt in seinem allegorischen Lehrgedichte „Anticlaudianus“ — so genannt, weil es gegen eine Satire Claudians, in der die Laster die Tugenden bekämpfen, gerichtet ist — das Auftreten der sieben freien Künste, die der Prudentia einen Wagen bauen, auf dem sie sich zu Gott erheben könne. In Erfindung und Aufbau ist die Anlehnung an Martianus Capella längst erkannt (vgl. Mäle II S. 79 f.).

Es ist nun nicht der sachliche Inhalt, der in einer oft schwer verständlichen Sprache vorgetragen wird, der dem „Satyricon“ des afrikanischen Sachwalters so viele Freunde schuf, sondern die Tatsache, daß er die freien Künste als erster personifizierte und in scharf umrissenen Frauengestalten verkörperte. Andere haben vor ihm den Unterrichtsstoff der Artes liberales viel besser behandelt, so Augustinus und Boëthius. Kassiodor gibt alsdann im zweiten Buch seiner „Institutionen“ einen gedrängten Abriß über die sieben freien Künste. Aus diesen Vorlagen und nicht aus Martianus Capella schöpft vornehmlich Isidor von Sevilla in seinen um das Jahr 600 entstandenen „Etymologiae“ oder „Origines“, die mit folgenden Abhandlungen eingeleitet werden: 1. De grammatica; 2. De rhetorica et de dialectica; 3. De quattuor disciplinis mathematicis (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie); 4. De medicina (Migne, P. lat. Bd. 80). Der spanische Bischof hat damit dem ganzen frühen Mittelalter das Unterrichtsbuch an die Hand gegeben, an das sich auch Alkuin hält, und aus dem Rabanus Maurus in seinen „Institutiones clericorum“ ohne Scheu wörtlich abschreibt. Mit dem Einsetzen des scholastischen Unterrichtsbetriebes im 11. Jahrhundert erfuhren die freien Künste eine noch erhöhte Wertschätzung, denn sie galten als die unerläßlichen Voraussetzungen des philosophischen und theologischen Studiums, dem man sich jetzt mit so großem Eifer widmete. Honorius von Augustodunum spricht die allgemeine Anschauung der Zeit aus, wenn er sagt: „Liberales artes sunt utiles, quia sunt instrumenta sacrae Scripturae, ut mallei fabro, et arma contra haereticos“ (In cant. 1, 1 ff., bei Migne, P. lat. 172 S. 36). Ferner schreibt er in „De animae exilio et patria“: „His artibus quasi civitatibus pertransitis pervenitur ad sacram Scripturam quasi ad veram patriam, in qua multiplex sapientia regnat“ (ebd. S. 1245). Der Gedanke, der dieser Schrift zu Grunde liegt, ist folgender: Der Mensch lebt hienieden im Lande der Verbannung, d. h. der Unwissenheit; um zur Weisheit zu gelangen, muß er zunächst sieben Städte besuchen, d. h. die sieben freien Künste kennen lernen. Aber auch die Städte der Physik, der Mechanik, der Plastik, der Malerei, der Oeconomica (= Staatslehre) muß



er besuchen. Der Kanonikus von Rouen, Henri d'Andeli, besang schon im Anfang des 13. Jahrhunderts den Streit zwischen den Universitäten Paris und Orléans in einem Gedicht, das die Überschrift trägt „Bataille des sept arts“. Fast komisch wirkt das Gedicht eines andern französischen Poeten des hohen Mittelalters, des Jean le Teinturier, in dem die einzelnen Künste vor der Dame Theologie sich aus der Reihe der Tugenden einen Gatten wählen. Man sieht daraus, wie volkstümlich die Personifikationen der Künste waren.

2. Bildlich dargestellt hat die sieben freien Künste erst die Karolingerzeit; wir wissen von diesen Denkmälern aber nur aus literarischen Quellen.

Wir haben schon oben der Verse „De septem artibus liberalibus“ des Theodulf von Orléans gedacht, in denen er uns diese Personifikationen vorführt, wie sie vermutlich auf einer metallenen Tischplatte in der Weise eingraviert waren, daß die Grammatik die Wurzel eines Baumes bildete, auf dessen Äste die sechs übrigen Artes verteilt waren (vgl. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst Nr. 1026).

Interessant ist die Wahrnehmung, daß die Pfalzen Karls d. Gr., die wir schon früher als Örtlichkeiten kennen lernten, in denen verwandte Motive zuerst in der Kunst auftraten, am frühesten monumentale Darstellungen der sieben freien Künste aufweisen. Die Distichen des Hibernicus Exul gelten allgemein als Tituli zu Bildern der sieben Künste, die Abt Fardulf in dem für Karl d. Gr. in St-Denis erbauten Palatium angebracht hatte (vgl. Schlosser a. a. O. Nr. 1025). So gewinnt die Nachricht, die wir in späteren Chroniken lesen (Schlosser Nr. 1023 u. 1024), daß auch in der Pfalz zu Aachen die septem artes liberales gemalt waren, an Wahrscheinlichkeit (vgl. Clemen in der Zeitschrift des Aachener Gesch.-Vereins XI S. 216 ff.). Reichenauer Maler haben ferner unter Abt Grimold von St. Gallen (841 bis 872), wie uns die Verse im Codex Sangallensis Nr. 397 berichten, einen Festraum der Abtei mit einem Gemäldezyklus ausgestattet, in dem unter andern Sujets die göttliche Weisheit als großmütige Mutter im Kreise ihrer Töchter, der sieben freien Künste, dargestellt war; ihnen waren die „Sophi“, d. h. die Vertreter der verschiedenen Disziplinen aus dem klassischen Altertum, beigelegt (vgl. Schlosser Nr. 1030).

Ich bin der Auffassung, daß diese Bilder, wie sich aus dem Anfang und dem Schluß des Gedichts ergibt, sich nicht in einem profanen Raum, sondern in einer Kirche befanden und daß somit die St. Galler Mönche zuerst den sieben freien Künsten einen Platz im Gotteshause eingeräumt haben und sie samt ihren geschlechtlichen Vertretern nach dem Prinzip der Concordia veteris et novi Testamenti in Beziehung gebracht haben zu dem Throne Gottes, vor dem nach dem Vorbilde des römischen Apsidenschmuckes die apokalyptischen Heiligen versammelt waren. Daß man in St. Gallen mit solchen Gedankengängen vertraut war, ist vielleicht der Tatsache zu entnehmen, daß die Herzogin Hadewig von Schwaben (gest. 994) es wagen durfte, dem Kloster St. Gallen eine Albe, also ein Gewandstück, das bei der heiligsten Handlung, die die Kirche kennt, gebraucht wurde, zu schenken, auf der die Hochzeit des Merkur mit der Philologie, also auch die sieben freien Künste, eingestickt waren (vgl. Ekkehardi IV Casus S. Galli, ed. Pertz, Monum. Germ. Script. II S. 11).

3. Die ältesten erhaltenen Abbildungen der sieben freien Künste in Deutschland gehören vornehmlich dem Gebiet der Miniaturen an.

Uns interessiert hier hauptsächlich die schöne Zeichnung, die Herrad von Landsberg in ihrem „Lustgarten“ gibt (vgl. die Abb. Taf. XI<sup>bis</sup> in der Ausgabe der Elsässischen Gesellschaft für Erhaltung der historischen Denkmäler, und danach bei Baumgarten, Schau-ins-Land-Zeitschr. 25. Jahrl. S. 21). Wir sehen hier zwei konzentrische Kreise. Im äußern stehen unter romanischen Arkaden: 1. die Grammatik mit Rute und Buch; 2. die Rhetorik mit Diptychon und Griffel; 3. die Dialektik mit dem Kopf eines Hundes in der Linken; 4. die Musik mit der Harfe und andern Musikinstrumenten

neben ihr; 5. die Arithmetik mit der Rechenschnur; 6. die Geometrie mit der Maßrute und Zirkel; 7. die Astronomie mit einem nicht näher zu deutenden Gefäß in der Linken, mit der Rechten deutet sie nach den Sternen. Im innern Kreis sitzt die Philosophie als Königin auf einem Kissenthron, ein großes Spruchband haltend. Aus ihrer Brust entspringen die sieben Quellen der Weisheit, drei nach links (Trivium), vier nach rechts (Quadrivium). Aus der Krone ihres Hauptes wachsen drei Häupter: die Ethica, Logica und Physica. Zu Füßen der Philosophie sitzen, an Pulten schreibend, Sokrates und Plato als Vertreter der „das Universum erforschenden“ Weltweisheit. Herrad hat mit diesem Bilde entweder einen jener Tische, wie wir sie schon unter Karl d. Gr. kennen lernten, kopiert; oder es diente ihr als Vorlage ein romantisches Radfenster, wie es noch in Auxerre erhalten ist.

Etwa ein halbes Jahrhundert jünger sind die Miniaturen, die der Mönch Konrad von Scheyern in einer jetzt in der Münchener Staatsbibliothek (Cod. c. pict. 13a) aufbewahrten Handschrift der „*Historia scholastica*“ des Comestor anbrachte. Hier sitzen die Artes, meist als ehrwürdige Matronen gebildet, auf einem Throne mit je zwei nicht immer bestimmbaren Vertretern zur Seite (vgl. Baumgarten a. a. O. S. 25 u. Abb. S. 23).

4. In Frankreich begegnen uns die sieben freien Künste in plastischer Ausführung als sekundäre Bestandteile der großen Fassadenzyklen schon im Anfang des 12. Jahrhunderts.

Vgl. Mâle II S. 77 ff. — Am frühesten sind sie in Chartres festzustellen, wo sie in der äußersten Archivolte am südlichen Nebenportal der Hauptfassade angebracht sind. Zu Füßen einer jeden Ars, die in herkömmlicher Weise charakterisiert sind, sitzt ihr Hauptvertreter, eifrig mit Schreiben beschäftigt. Dem Ende des 12. Jahrhunderts gehören zwölf Reliefbilder am Hauptportal zu Sens an, die aber nur in sehr beschädigtem Zustande erhalten sind. Bemerkenswert ist, daß hier die Philosophie in einer eigenartigen Weise dargestellt ist: die stattliche Königin hält in der Rechten ein Buch und in der Linken ein Zepter; am unteren Saum des Kleides ist mehrmals das griechische  $\Pi$  ( $\Pi$ ) und an der Halskrause das griechische  $\Theta$  ( $\Theta$ ) eingezeichnet. Mâle hat dafür die richtige Erklärung gefunden, indem er auf die „*Consolatio Philosophiae*“ des Boëthius hinweist, wo die Philosophie genau, wie sie hier plastisch gestaltet ist, auftritt. Nur fügt Boëthius noch bei, daß vor der Brust der Philosophie eine Leiter stand, auf der man vom Saume des Kleides, wo das  $\Pi$  = praktische Philosophie stand, zum Haupte, wo das  $\Theta$  = theoretische Philosophie geschrieben war, aufsteigen konnte (vgl. Mâle, *Revue archéol.* XVII [1891] S. 334 ff.). Der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören die sieben freien Künste in den Bogenleibungen des linken Seitenportals an der Hauptfassade der Kathedrale zu Laon an (abgeb. nach Viollet-le-Duc bei Baumgarten a. a. O. S. 33). Bemerkenswert ist, daß der Reigen der Artes mit der Philosophie eröffnet wird, die ganz genau nach der Vision geschildert wird, wie sie Boëthius sah: ihr Haupt ragt in die Wolken und vor ihr steht eine Leiter, die vom unteren Gewandsaum bis zum Halskragen reicht. Erweitert wird hier die Reihe der sieben Artes durch die Medizin, die ein großes Harnglas hält, und durch die Architektur, die durch eine zeichnende Männergestalt wiedergegeben wird. In derselben Kathedrale erscheinen die sieben freien Künste noch einmal, nämlich in der Fensterrose des nördlichen Querschiffs (vgl. *Mélanges d'archéol.* IV und Florival et Medoux, *Les vitraux de Laon*. Paris 1882—1891). Auch in Auxerre sind die sieben freien Künste zweimal dargestellt, einmal an der Westfassade, heute stark beschädigt, und dann in einer großen Fensterrose des Chors; abgebildet bei Cahier und Martin (*Les vitraux de Bourges*, pl. d'étude xvii) und danach bei Baumgarten (*Schau-ins-Land-Zeitschr.* 29. Jahrl. S. 29). In den acht Ausschnitten thront die Philosophie mit den Artes; an Stelle der Rhetorik ist die Medizin getreten. — Noch öfters sind an französischen Kirchen die sieben freien Künste am Fassadenschmuck verwendet, so in Clermont, Paris, Reims, Rouen, St-Omer. Da aber diese Monumente nicht publiziert sind und, wie es scheint, auch keine Besonderheiten aufweisen, müssen wir uns mit diesem kurzen Hinweis begnügen.

5. In Italien, das, wahrscheinlich von Frankreich beeinflusst, die Darstellung der sieben freien Künste schon früh kennen lernte, gewährte man diesen profanen Gestalten zunächst keine Stelle im unmittelbaren Zusammenhang mit rein kirchlichen Bilderzyklen; man brachte sie vielmehr gerne an Orten an, die mit der Wissenschaft zusammenhängen, wie Kanzeln, Bibliotheksräumen, oder in Verbindung mit verwandten Motiven an öffentlichen Denkmälern.

Es sei an den Mosaikboden in Ivrea aus dem 11. Jahrhundert erinnert. Die Domkanzel von Siena, von Niccolò Pisano, schmücken die Astronomie, Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Philosophie, Arithmetik, Geometrie, Musik mit den üblichen Attributen (siehe die Abbildungen bei D'Ancona S. 146 u. 147). Die berühmte Domkanzel von Pisa ist von den drei göttlichen Tugenden getragen, deren Postamente die sieben Artes (abgebildet bei D'Ancona S. 212 u. 213) schmückten.

Berühmt ist der Brunnen der Pisani auf dem Domplatz zu Perugia aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. Alb. Brach, Nicola und Giovanni Pisano, Straßburg 1904). Neben Kalenderbildern, Szenen aus dem Alten Testament und Äsop, untermischt mit Episoden aus der römischen Geschichte, kommen die Philosophie mit den sieben Künsten in fein komponierten Reliefs zur Darstellung (abgebildet bei D'Ancona S. 150–153). In ähnlichem gelehrten Zusammenhang finden wir sie am Campanile Giotto's zu Florenz, der diese große Enzyklopädie der gesamten Kulturgeschichte der Menschheit vielleicht selbst entworfen hat. Als derbe, lebensfrische Gestalten sitzen hier die sieben Künste in oblongen Feldern auf einer durchlaufenden Steinbank. Die Attribute sind zum Teil neuartig (vgl. darüber Näheres bei Baumgarten, *Schau-ins-Land-Zeitschr.* 25. Jahrl., wo auch S. 26 u. 27 die Abbildungen gegeben werden; vgl. auch Venturi, *Storia* IV Fig. 554–560). Erklärt werden diese allegorischen Gestalten durch kleine Reliefbilder in sechseckigen Umrahmungen, in denen uns die gelehrten Vertreter der einzelnen Artes in lebhafter wissenschaftlicher Tätigkeit vorgeführt werden (vgl. Baumgarten S. 29 mit drei Abbildungen, und D'Ancona S. 223–227).

Kapitelsaal des Dominikanerklosters war ursprünglich der später „Cappella degli Spagnuoli“ genannte, neben der Kirche S. Maria Novella in Florenz gelegene Raum, an dessen Westwand ein unbekannter Maler in der Zeit, in der auch die Skulpturen am Campanile entstanden, das große Gemälde, bekannt unter dem Namen „Triumph des hl. Thomas“, schuf. Für das ganze Bild verweisen wir auch auf die ausführliche Darstellung bei Kraus, *K. G. II* 1 S. 147 ff. Uns interessiert hier nur die rechte untere Seite. In reichgeschmückten Nischen sitzen sieben jugendfrische Frauengestalten, die sofort an ihren Attributen als die sieben freien Künste erkannt werden; über jeder, wie wir schon gesehen haben, ein Planetenbild, und vor jeder ein sitzender Mann als Vertreter der betreffenden Wissenschaft, nämlich Donatus, Cicero, Aristoteles, Tubalkain, Ptolemäus, Euklid und Pythagoras. Einen „Triumph des hl. Thomas“ hat auch Filippino Lippi in S. Maria sopra Minerva zu Rom (Cappella Caraffa) gemalt. Die Grammatik, Dialektik, Rhetorik und die Philosophie gruppieren sich um den Thron des Heiligen (vgl. D'Ancona S. 376).

Ich vermute, daß die Cappella di S. Agostino in der Eremitanerkirche zu Padua, in der Giusto im Jahre 1367 einen Zyklus der sieben freien Künste malte, ebenfalls ursprünglich ein Kapitel- oder Bibliotheksaal war. Leider wurden diese Bilder beim Umbau der Kapelle im Jahre 1610 übermalt, aber nach einer sorgfältigen Schilderung in der Weltchronik des Hartmann Schedel (mitgeteilt bei Schlosser, *Giustos Fresken in Padua: Jahrb. Kaiserh. XVII* S. 91 ff.) können wir uns von der Gesamtanordnung ein ziemlich genaues Bild machen.

6. In Deutschland sind die sieben freien Künste nicht so volkstümlich geworden wie in Italien und Frankreich; plastische Darstellungen, zumal im Zusammenhang mit größeren Bilderzyklen, sind selten festzustellen. Dagegen



begegnen sie uns hier in einem Falle in einer Form, die erkennen läßt, daß man sie mit den heiligen Gestalten des Alten und Neuen Bundes auf eine Stufe stellte.

Daß man auch in Deutschland das Motiv der sieben freien Künste kannte, zeigt unsere bisherige Darstellung; aber man war mit seiner Verwendung doch zurückhaltend. Um das Jahr 1200 stickten die Nonnen eines Klosters in Quedlinburg für den Papst einen Teppich mit der Hochzeit des Merkur und der Philologie, wobei die freien Künste natürlich nicht fehlten (vgl. Ranke u. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg S. 76 u. 146—152). Der Teppich gelangte nicht nach Rom; Fragmente davon sind noch heute in Quedlinburg. Etwa derselben Zeit gehört an eine romanische Bronzeschüssel aus Westfalen mit sechs Künsten (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1897, S. 239 f.). Wenn an der Trierer Domkanzel noch um das Jahr 1570 die sieben Künste in etwas fremdartiger Auffassung auftreten, mag ein italienisches Vorbild eingewirkt haben. Der nämlichen Spätzeit gehören die sieben Artes an der Rückwand des Altares im Ostchor des Naumburger Domes an.

Im Vordergrund unseres Interesses stehen aber die fast lebensgroßen Gestalten der sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters aus der Zeit um 1300 (Bild 38). Wir finden sie hier mitten in einem biblischen Bilderzyklus in einer Linie neben den Gestalten der Verkündigung, der Heimsuchung usw., und sie sind diesen auch in der äußern Dimension ganz gleich gehalten. Das muß auffallen. Allerdings hat die italienische Malerei des Quattrocento die Artes auch in großen, stattlichen Frauengestalten dargestellt; aber diese Denkmäler waren, wie wir gesehen haben, ursprünglich stets für profane Räume bestimmt. In Frankreich werden im 12. und 13. Jahrhundert die sieben freien Künste im Zusammenhang mit kirchlichen Bilderzyklen entweder in den Archivolten oder als kleinere Reliefs angebracht und so als sekundäre Teile gekennzeichnet. Doch gehen wir zunächst auf die einzelnen Gestalten ein. Die Grammatik ist im Begriff, einen Schüler, der sich das Gewand ausgezogen hat, zu züchtigen, weil er nicht fleißig ist wie der Kleriker, der vor ihrem rechten Fuße sitzt und emsig in einem Buche liest. Die Dialektik zählt die Gründe der Beweisführung auf, indem sie zwei ausgestreckte Finger der Rechten an die nach außen gekehrte linke Handfläche legt. Die Rhetorik hält mit beiden Händen einen Haufen Goldstücke, wohl deswegen, weil große Redner „Goldmund“ genannt wurden. Die Geometrie trägt ein Winkelmaß in der Rechten und ein zangenartiges Instrument (Zirkel?) in der Linken. Die Musik schlägt an eine Glocke. Die folgende Figur kann nur die Arithmetik sein; sie trägt heute eine Palette in der Linken, die aber im 19. Jahrhundert offenbar falsch ergänzt worden ist; ursprünglich hielt sie wohl eine Rechentafel. Als letzte Ars erscheint gewöhnlich die Astronomie mit Astrolab oder Quadranten. Hier ist sie ersetzt durch die Medizin mit einem großen Harnglas in der Hand. Medizin und Astronomie standen im ganzen Mittelalter in engster Beziehung insofern, als der Mediziner seine Maßnahmen nach dem Stand der Gestirne einrichtete (siehe Näheres darüber wie auch über die einzelnen Figuren bei Baumgarten, Schau-ins-Land-Zeitschr. 25. Jahrl. S. 34 ff.). Wenn bei der selbständigen Charakterisierung, die sich der Freiburger Künstler erlaubt hat — volle Übereinstimmung hat übrigens nie bestanden —, und infolge einer falschen Ergänzung des einen oder andern Attributs auch einige Unsicherheit in der Benennung der Figuren besteht, ein Zweifel darüber kann nicht sein, daß das Trivium und das Quadrivium gegeben werden soll. Es wird hier den sieben freien Künsten eine Wichtigkeit beigelegt, wie es sonst um diese Zeit noch nie zu beobachten ist. Was wollen sie besagen? Es kann dies nur aus einer Betrachtung des ganzen Zyklus erkannt werden. Seinen Mittelpunkt bildet Maria mit dem göttlichen Kinde auf den Armen am Teilungsposten der Eingangstüre. Sie soll uns daran erinnern, daß Gott unsere Erlösung beschlossen hat durch die Menschwerdung seines Sohnes, dem er als Mutter eine Tochter aus Jesses Stamm bestimmte. In

der Fülle der Zeit trat der Erlöser in die Welt, wie uns die Annuntiatio, die Visitatio (rechts) und die Adoratio Magorum (links) besagen. Christus hat alsdann für uns gelitten und ist am Kreuze gestorben, aber er wird wieder kommen zum Gericht (Tympanon). Ihn verherrlichen die Engel im Himmel und im Verein mit ihnen die Patriarchen und Propheten, die ihn im Leben schon so sehnstchtig erwarteten



Bild 38. Die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters.

(Archivolten). Uns vermittelt die Erlösungsgnade die Kirche (Ecclesia an der Nordseite); die Synagoge (Südseite) kann das nicht mehr hindern. Aber freilich müssen wir dem Erlöser gläubig entgegenkommen wie die klugen Jungfrauen (Nordseite); ein abschreckendes Beispiel für das entgegengesetzte Verhalten sind die törichten Jungfrauen (Südseite). Um alles das, was uns im Alten und Neuen Bunde vom Erlöser gesagt ist, verstehen zu können, ist eine gründliche Bildung notwendig, wie sie uns die sieben freien Künste übermitteln. Damit

ist der Zyklus abgeschlossen, und den übrigen Figuren kommt nur nebensächliche Bedeutung zu; sie sind nur aufgenommen, weil noch Plätze frei waren. Auf die freien Künste folgen Margareta und Katharina, die gewöhnlich vereint auftreten. Katharina ist übrigens die Patronin der Philosophen; und „Margarita philosophica“ nannte man im Mittelalter philosophische Enzyklopädien. Ich erinnere an die „Margarita philosophica“ des Gregorius Reisch aus dem Jahre 1503. An der Nordwand folgen auf die klugen Jungfrauen: Maria Magdalena, Abrahams Opfer, Elisabeth, Zacharias, ein Engel und die am Oberrhein auch sonst beliebte Gruppe des Verführers mit einer nackten Frauengestalt. Mit einigem Bemühen kann man auch diese Gestalten in den Grundgedanken des ganzen Zyklus einreihen. (Vgl. K. Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1899, 16. Heft; C. Bock, Christliche Kunstblätter der Erzdiözese Freiburg, Jahrgang 1862, Nr. 3–6; Jahrgang 1868, Nr. 81–82; Jahrgang 1869, Nr. 92–94 und Jahrgang 1870, Nr. 97; Sauer, Symbolik S. 359 ff.)

7. Die sieben freien Künste sind also, wie wir gesehen, ursprünglich naive, lehrhafte Zeichen zur Versinnlichung des mittelalterlichen Schulbetriebes. Ihrer Natur nach zur künstlerischen Gestaltung gar nicht geeignet, hat man ihre Symbole in ethischer Absicht als monumentale Aufforderung zum Streben nach allgemeiner Bildung geschaffen und sie gewöhnlich als sekundäre Bestandteile in den christlichen Bilderkreis aufgenommen. In der Renaissancezeit werden sie unter dem Einfluß ihrer Parallelstücke, der sieben Tugenden, prunkvolle Gestalten, die mit Vorliebe zum Schmuck von Bibliotheksräumen verwendet werden. Die Übertragung der sieben freien Künste in solche profane Räume, wo sie als künstlerische Überschriften für Bücherbestände wirken sollten, hat alsdann dazu geführt, daß man auch die übrigen Wissenschaften, wie die Theologie, die Jurisprudenz, die Medizin, und zuletzt die technischen Künste personifizierte oder durch Szenen aus dem Leben verdeutlichte. Raffael hat die Errungenschaften und Ideen der Vergangenheit, als ihm die Aufgabe gestellt wurde, die Privatbibliothek des Papstes Julius II. auszumalen, benützt und daraus die Meisterwerke in der Camera della Segnatura geschaffen.

a) Daß man an den Grabmälern großer Heiliger, wie an dem des Petrus Martyr in S. Eustorgio in Mailand und des hl. Augustinus in der St. Peterskirche zu Pavia, die sieben Tugenden anbrachte, ist gewiß ein schöner Gedanke. Fremdartig wirkt es aber, wenn wir an solchen Monumenten auch die sieben freien Künste finden, wie z. B. am Grabdenkmal des Robert von Anjou in der St. Klarikirche zu Neapel aus dem Jahre 1345, wo die Gestalten der Artes trauernd hinter der Gestalt des Toten stehen (abgeb. L'Arte V S. 222). Man war eben seit langem gewohnt, die sieben Künste und die sieben Tugenden als Parallelstücke zu behandeln. Als eine Geschmacklosigkeit muß es jedoch bezeichnet werden, wenn Pollaiuolo am Grabmal Sixtus' IV. aus der Sakramentskapelle von St. Peter in Rom unter Verzicht auf jegliches christliche Zeichen den Sarkophag des Papstes mit den sieben freien Künsten, wozu er noch das Symbol der Perspektive und der Philosophie nimmt, schmückt und nur leise durch das Bild der Theologie andeutet, daß wir vor dem Grab eines Geistlichen stehen. Es muß allerdings hinzugefügt werden, daß sich oben auf dem Sargdeckel auch die Allegorien der Tugenden befinden; aber sie kommen für die Gesamtwirkung nicht zur Geltung, und der Beschauer wird ganz von den genrehaften Bildern der Künste an den Lang- und Schmalseiten des Sarkophags in Anspruch genommen (vgl. die Abb. L'Arte V S. 278). Prachtvolle Gewandfiguren sind unter dem Einfluß der Tugendbilder der Cappella di S. Sigismondo



die sieben freien Künste an den Eingangspfeilern der Cappella di S. Gaudenzio im Malatesta-Tempel zu Rimini geworden, wahrscheinlich ein Werk des Agostino Duccio um 1454 (abgeb. *L'Arte* a. a. O. S. 270 ff.). Im gleichen Sinne zeichnet sie ein unbekannter Miniaturist im Cod. Marcanus lat. cl. xiv, Nr. 35 (abgeb. *L'Arte* a. a. O. S. 282—285). Wie Fürstinnen sitzen auf Thronen die Künste, verehrt von ihren historischen Vertretern, die aber in Gestalten zeitgenössischer Persönlichkeiten gegeben sind, auf vier Tafeln, zwei in der Nationalgalerie zu London und zwei in Berlin (abgeb. *L'Arte* a. a. O. S. 371—375). Für die Bibliothek im Palazzo Ducale zu Urbino geschaffen, wurden sie früher dem Melozzo da Forlì zugeschrieben; sie sind aber aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des Justus von Gent. Der nämliche Palazzo Ducale besitzt heute noch eine eingelegte Türe mit den sieben Gestalten der Künste (abgeb. *L'Arte* a. a. O. S. 279). Auch die Bibliothek im Castello di Bracciano wies einst die Bilder der sieben freien Künste auf (vgl. L. Borsari, *Il Castello di Bracciano*, Rom 1895, S. 60). Erst neuerdings entdeckte man in der ehemaligen Villa Lemmi bei Florenz ein Freskobild von Sandro Botticelli, auf dem in anmutiger Gruppe Lorenzo Tornaboni mit den sieben freien Künsten vereinigt ist (abgeb. *L'Arte* a. a. O. S. 375). Im Jahre 1495 hat Pinturicchio im Appartamento Borgia das Arbeits- und Bibliothekszimmer Alexanders VI. mit Fresken geschmückt, und er hat in den spitzbogigen Wandnischen die sieben freien Künste angebracht (vgl. die Abbildungen bei D'Ancona a. a. O. S. 378—384). Wie Madonnen sitzen sie feierlich und in lebensvoller Gestaltung auf glänzenden Thronen, die sich auf einem weiten landschaftlichen Hintergrund erheben. Vorne, rechts und links vom Thron, hat sich jeweils eine erlauchte Schar von historischen und zeitgenössischen Vertretern der einzelnen Artes versammelt.

Auch Gebrauchsgegenstände des gewöhnlichen Lebens hat man noch im 16. Jahrhundert mit den sieben freien Künsten geschmückt. So besitzt das Landesmuseum in Karlsruhe einen aus Badenweiler stammenden Zinnteller, auf dessen Bodenzentrum die Temperantia (?) mit Pokal, Krug, Dreizack und Merkurstab thront. Um diese Mittelfigur sind die vier Elemente gruppiert: Wasser, Erde, Feuer, Luft. Den breiten Rand der Schale ziert dann ein Zyklus der sieben freien Künste, wozu sich als achte Szene eine Gestalt mit Helm und Medusenschild gesellt (Philosophie?). Die Figuren sind alle nackt und in malerischen Stellungen hingegossen nach Art der Reliefs Pollaiuolos am Grabmal Sixtus' IV. Auf der dazu gehörigen Kanne finden wir alsdann, um das hier anzufügen, die drei theologischen Tugenden in richtiger Renaissanceauffassung (vgl. *Schau-ins-Land-Zeitschr.* 15. Jahrl. S. 40 ff.).

b) Aus dem hier behandelten Stoffgebiet entnahm Raffael den Inhalt zu seinem vielbewunderten Gemäldezyklus in der Camera della Segnatura des Vatikans. Dieser Raum war als Bibliotheks- und Arbeitszimmer des Papstes Julius II. gedacht; an dieser Annahme halte ich mit Wickhoff (*Die Bibliothek Julius' II.: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 1893, Heft 1) und Schlosser (*Jahrb. Kaiserh.* XVII S. 87 ff.) fest. In der Tat sind es Bibliotheksmotive, die Raffael hier anbrachte. Es sei daran erinnert, daß ein unbekannter Maler des 14. Jahrhunderts den ehemaligen Kapitelsaal des Dominikanerklosters bei S. Maria Novella in Florenz mit den sieben freien Künsten und den geschichtlichen Vertretern dieser Wissenschaften schmückte. Ferner hat Giusto in einem ähnlichen Raum neben der Eremitanerkirche zu Padua an der einen Wand die Theologie als vornehme Frau mit einem Spiegel in der Hand in der Umgebung von Kirchenvätern und biblischen Gestalten gemalt. Darunter folgen die sieben Kardinaltugenden mit Persönlichkeiten aus der Geschichte, an denen die ihnen entgegengesetzten Laster besonders kraß hervortreten. Dieser Bildreihe entsprach gegenüber die symbolische Gestalt der Philosophie mit ihren wichtigsten Vertretern in der Geschichte und den Figuren der sieben freien Künste. Ferner sei nachdrücklich hingewiesen auf den großen Gemäldezyklus, den die Prämonstratenser in ihrem Kloster zu Brandenburg in der Mitte des 15. Jahrhunderts anbringen ließen, über den wir aber ebenfalls nur durch die Beschreibung in Schedels *Weltchronik* unterrichtet sind (vgl. A. Schultz, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* I S. 35 ff.;

Schlosser, Jahrbuch Kaiserh. XVII S. 96 ff., und derselbe, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Mittelalters S. 325 ff.). Die eine Längswand war der Philosophie gewidmet: eine Frau mit Zepter vor einem Pulte sitzend; neben ihr die Gestalten der sieben freien Künste. Gegenüber die Medizin: eine gekrönte Frau mit Arzneibüchse mit den Patronen der Ärzte, Kosmas und Damian. Ihr sind die „technischen“ Künste zugeordnet: Lanificium, Armatura, Navigatio, Agricultura, Venatio, Theatrica, mit jeweils beigelegten genrehaften Szenen aus diesen Betätigungen. Die eine Schmalwand ist der Theologie reserviert: eine thronende Frau mit der Tiara geschmückt. Neben ihr ein Kardinal mit Mönchen und ein Bischof mit Priestern; darunter der Lebensbrunnen und in den Ecken die vier abendländischen Kirchenväter. Die andere Schmalwand ist der Jurisprudenz gewidmet: zwei gekrönte thronende Frauen reichen sich als Lex canonica und Lex civilis schwesterlich die Hand. Ringsum eine Schar berühmter Rechtsgelehrter. Um zu verstehen, wie die Prä-



(Phot. Anderson.)

Bild 39. Die Schule von Athen.  
Gemälde von Raffael in der Camera della Segnatura im Vatikan.

monstratenser zu diesem komplizierten System ihres Bibliotheksschmucks kamen, in dem auch die „Artes mechanicae“ einen breiten Raum einnehmen, möge man bedenken, daß schon Vincentius von Beauvais im 13. Jahrhundert in seinem „Speculum doctrinale“ das System der Wissenschaften und Künste in ihrem logischen Zusammenhang klar und deutlich entwickelt und darin auch den mechanischen Künsten in der gleichen Reihenfolge, wie wir sie in Brandenburg dargestellt sahen, ihre Stellung anweist.

Die hier beschriebenen Monumente lassen klar erkennen, in welcher Absicht Raffael an der Decke der Camera della Segnatura die symbolischen Gestalten der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz anbrachte. Es sind Bibliotheksmotive, und ihr Verfertiger bewegt sich damit ganz auf dem Weg der Tradition. Neu ist allerdings das Symbol der Poesie; aber ihre Einfügung in einer Privatbibliothek an Stelle der Medizin ist im Zeitalter des Humanismus wohlverständlich. Vermutlich hat Raffael den Stich Mantegnas mit Apollo und den neun Musen gekannt. Aber wie verhält es sich mit den vier den symbolischen Figuren an der



Decke zugeordneten großen Wandfresken? Sind auch die Disputa und die Schule von Athen, um nur von diesen Meisterwerken hier zu reden, als Komponenten des Bibliotheksschmuckes anzusehen? Als Thema für die weitere Ausführung des durch das Symbol der Theologie und Philosophie angeregten Gedankens bot die Tradition dem Meister die Gestalten der Kirchenväter und etwa die Kardinaltugenden, ferner die sieben freien Künste und ihre historischen Vertreter. Der Urbinate brach als echter Künstler mit der Gewohnheit des Primitiven, die symbolischen Gestalten schulmeisterlich als schöne Frauen auf eine Bank nebeneinanderzusetzen. Auch die breite Art der Schilderung, wie wir sie bei Pinturicchio im Appartamento Borgia finden, verbot sich aus Raummangel. Er verzichtete darum auf die Einzelsymbole und hielt sich lediglich an die historischen Vertreter der beiden Wissenschaften, wie sie in der Kunst längst geschaffen waren. Die Vertreter der sieben freien Künste ordnete er in lebensvoller Gestaltung und geschicktester Gruppierung in einer Tempelhalle, wie er sie nebenan in St. Peter eben erstehen sah (Bild 39). So



(Phot. Anderson.)

Bild 40. Die Disputa.

Gemälde von Raffael in der Camera della Segnatura im Vatikan.

wurde aus dem alten Motiv der sieben freien Künste das größte Meisterwerk der Malerei, die später fälschlicherweise so genannte Schule von Athen. Noch größer sind die Neuerungen, mit denen Raffael das Bild der Theologie ausstattete. Ich weiß nicht, ob ihm das zu gleichem Zwecke geschaffene Bild des Giusto di Padua bekannt war, welcher der symbolischen Gestalt der Theologie Kirchenväter, Apostel, Tugend-symbole, Helden der Laster usw. in naiver Zusammenstellung zuordnete. Der römische Meister schildert das Wesen der Theologie, indem er in einer oberen Partie die namhaftesten Heiligen des Alten und Neuen Bundes um die heilige Dreifaltigkeit, wozu er das alte Motiv der Deesis benützt, gruppiert, und im unteren Teil die größten Theologen, wie sie im Verlauf der Zeit aufgetreten sind, um einen Altar, auf dem das heilige Sakrament der Eucharistie ausgesetzt ist, anordnet (Bild 40). Die heilige Dreifaltigkeit, die im Himmel thront, und das Altarsakrament, das den Menschen auf Erden anvertraut ist, sind der bedeutsamste Inhalt der Theologie.

An das wenigste von dem, was große Kunstgelehrte, Philosophen und Theologen im Verlaufe der letzten drei Jahrhunderte aus der „Disputa“ und der „Schule von Athen“ herauslasen, hat Raffael bei der Schöpfung seiner Gemälde gedacht. Gewiß



hat er sich gelehrter Beihilfe bedient, als es galt, die namhaftesten Vertreter der Theologie und Philosophie auszusuchen. Raffael wollte nur Bibliotheksbilder schaffen, wie sie in der Zeit üblich waren. Aber er hat den alten Motiven inhaltlich und formell die größte Vollendung verliehen. Da es sich dabei um die Verherrlichung der beiden größten Geistesmächte, die trotz der immer mehr überhandnehmenden materialistischen Richtung des menschlichen Strebens die Welt im Grunde genommen doch stets beherrschen, nämlich um die Philosophie und Theologie handelt, versteht man, daß die denkende Menschheit immer wieder zu diesen Bildern sich hingezogen fühlt und sich mit ihnen beschäftigt. Aber vieles von dem, was man darüber gesagt und geschrieben hat, ist unhaltbar. Ich bin weit davon entfernt, das, was ein H. Grimm, Hettner, Springer, Kraus, Sauer, Schneider und andere zur Erklärung der beiden Gemälde vorbrachten, als bedeutungslos beiseite zu schieben. Diese Erwägungen sind psychologisch von großem Interesse; sie zeigen uns, daß große Kunstwerke geheimnisvolle Mächte sind, Erzeugnisse, die ihre letzten Wurzeln in der ewigen Wahrheit und Schönheit haben und darum allen etwas sagen und allen doch wieder Rätsel auferlegen.

## § 7. Die Tugenden und die Laster

Literatur: Barbier de Montault, *Iconographie des Vertus*: Revue de l'art chrétien VII S. 325 ff. u. VIII S. 41 ff. — Cloquet, *Eléments d'iconographie chrétienne* S. 232 ff. — G. Frommhold, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst. Eine ikonologische Studie*. Greifswald 1925. — Von der Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* S. 24 ff. — Kraus, K. G. I 1 S. 391 ff. — Mäle II S. 99 ff. — Ders. III S. 309 ff. — Molsdorf, *Christliche Symbolik*, Leipzig 1926, S. 210 ff. — Sauer, *Symbolik* S. 234 ff. u. S. 414 ff. — A. D. Sertillanges, *Les vertus théologiques*. Paris 1923. — Stettiner, *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*. Berlin 1895.

1. Die christlichen Schriftsteller haben frühzeitig das System ethischer Grundbegriffe, wie es namentlich als Lehre von den vier Kardinaltugenden in der aristotelischen Ethik ausgebildet war, übernommen und im christlichen Sinne weitergebildet. Mit der Lehre von den Tugenden war der Hinweis auf die entgegengesetzten Laster von selbst gegeben.

Der Einfluß der philosophischen Ethik auf die christliche Moral spricht sich am deutlichsten in der Tatsache aus, daß Ambrosius sein für die angehenden Kleriker bestimmtes Moralhandbuch „*De officiis clericorum*“ nach der Schrift Ciceros „*De officiis*“ gestaltet hat. Der Mailänder Bischof handelt hier nur von den moralischen Tugenden. Das christliche Tugendsystem wird aber vervollkommen durch den Hinzutritt der drei theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe nach Paulus (1 Kor. 13, 13): „*Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec; maior autem horum est caritas.*“ In den beiden Klassen von Tugenden, den vier Kardinaltugenden und den drei theologischen Tugenden, war, zumal auch wegen der symbolischen Zahlen, in denen sie auftreten, für die ganze Folgezeit eine volkstümliche Form für den abstrakten Stoff gefunden. Die scholastische Theologie freilich hat aus den drei theologischen und den vier Kardinaltugenden sowie aus den sieben Hauptlastern: Superbia, Invidia, Ira, Acedia, Avaritia, Gula, Luxuria, oft ein weitverzweigtes System von weiteren Tugenden und Lasten abgeleitet. An der Spitze der Tugenden stehen die drei theologischen Tugenden; die Anführerin aller Laster ist die „Superbia“. Man stellte diese als Grundlaster an die Spitze, nicht um, wie v. d. Gabelentz a. a. O. S. 214 boshaft behauptet, die Menschen vom eigenmächtigen Forschen und selbständigen Denken abzuhalten, sondern weil diese Auffassung psychologisch, biblisch (Tob. 4, 14 u. Pred. 10, 15) und geschichtlich begründet ist. Das hätte er auch aus Dante, *Purgatorio* XII, ersehen können, wo das erste P, das von der Stirn des Dichters getilgt wird, die Superbia bedeutet. Diese Tugend- und Lasterserien boten den mittelalterlichen Theologen eine willkommene Gelegen-

heit zu den beliebten Systematisierungen, so bei Vinzenz von Beauvais in seinem „Speculum morale“, Thomas von Aquin in seiner „Summa theologica“ II, II und Honorius von Autostodunum in seiner „Scala coeli“ (Migne, P. lat. 172 S. 869). Dieser benützt die Himmelsleiter, die Jakob in seiner bekannten Vision sah, als Schema, und auf jeder der fünfzehn Sprossen steht eine Tugend. Herrad von Landsberg hat diesen Gedanken in einer ihrer Miniaturen zeichnerisch darzustellen versucht (Taf. LVI in der Ausgabe der Elsässer Gesellschaft für Erhaltung der historischen Denkmäler) und ihn dahin erweitert, daß die Laster am Fuße der Leiter ihr Unwesen treiben und die Tugendhaften, die als Kleriker und Laien schon hoch an der Leiter emporgestiegen sind, zu verführen suchen. Tatsächlich springen einige Gestalten von der Leiter, an deren Spitze ihnen die Krone des ewigen Lebens winkt, in kühnem Sprunge auf die Erde zurück.

2. Aber nicht erst das Mittelalter, sondern schon die vorchristliche Zeit hat die ethischen Begriffe personifiziert, und christliche Schriftsteller vom 2. Jahrhundert ab übernehmen diese Ideen. Der spanische Dichter Prudentius schildert uns alsdann in seiner „Psychomachie“ in glänzenden Bildern und hochdramatischer Weise den Kampf der Tugenden gegen die Laster, die in individuell gezeichneten Gestalten vor uns auftreten.

Bei dem geheimnisvollen Turmbau im „Pastor des Hermas“ sind eine Reihe von Jungfrauen und Frauen in schwarzen Gewändern beteiligt. In Similitudo IX c. 5 (Funk, Patres apostol., 2. Aufl. I S. 607) werden diese Gestalten dem Hermas erklärt: „Ich sprach: Herr, mache mich bekannt mit den Namen dieser Jungfrauen und jener Weiber, die in schwarze Gewänder gekleidet sind. Vernimm die Namen. . . . Die erste heißt Glaube, die zweite Enthaltsamkeit, die dritte Kraft, die vierte Langmut. Die andern haben folgende Namen: Einfalt, Unschuld, Keuschheit, Freudigkeit, Wahrheit, Klugheit, Eintracht und Liebe. Vernimm auch die Namen der Weiber, die schwarze Kleider tragen.“ Es folgt eine Liste von Lastern, die den angeführten Tugenden entgegengesetzt sind. Allem Anschein nach hat hier Hermas das unter dem Namen des Philosophen Kebes gehende „Gemälde“ (tabula), das in solchen Personifikationen die stoische Ethik zur Darstellung bringt, sich zum Vorbild genommen (vgl. Cebetis Tabula, ed. Praechter, Leipzig 1893, S. 18). Man begreift diese Personifikationen um so eher, wenn man sich erinnert, daß die Heilige Schrift an unzähligen Stellen das sittliche Leben mit einem Kampfe um das Gute und die Tugenden, in dem das Böse und die Laster besiegt werden sollen, vergleicht. Von diesen Vorstellungen erfüllt, schreibt Paulus (Eph. 6, 13 ff.): „Nehmet die Waffenrüstung Gottes . . . vor allem den Schild des Glaubens ergreifend . . . und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes.“

Diese gelegentlichen Versuche, die Tugenden und Laster zu personifizieren, haben den spanischen Dichter Prudentius um das Jahr 400 dahin geführt, die ganze Tugend- und Lasterreihe in einem groß angelegten Epos, das er „Psychomachie“ nannte, dramatisch zu gestalten (vgl. Migne, P. lat. 60 S. 19 ff.). Nach einer kurzen Einleitung erscheint der Glaube in bauerischer Tracht; ihm tritt die Idololatrie entgegen, die nach kurzem Kampfe zu Boden geworfen und zermalmt wird. Jetzt kommt die Keuschheit in glänzendem Waffenschmuck auf den Kampfplatz, um gegen die sodomitische Wollust zu kämpfen, die, von einem Steine getroffen, entwaffnet wird. Die Geduld ist in ihrem dreifachen Panzer von der Ira nicht zu besiegen; diese stürzt sich darum in ihren eigenen Speer. Hoch zu Roß stürmt die Superbia auf den Kampfplatz, um eine Gruppe von ärmlich gekleideten Tugendgestalten (Ehrbarkeit, Nüchternheit, Fasten, Scham, Einfalt), die von der Demut und Hoffnung angeführt werden, niederzureiten. Aber anrennend stürzt die Superbia in die von der Fraus gegrabene Grube. Die Demut will zuerst den Sieg nicht ausnützen; aber die Hoffnung reicht ihr das Schwert, womit sie die Superbia enthauptet. Auf vierspännigem Wagen fährt nun die Luxuria auf den

Plan; sie will nicht mit Waffen, sondern mit betäubenden Düften den Gegnern Mut und Kraft benehmen. Der Sieg scheint sich auch in der Tat auf ihre Seite neigen zu wollen, aber die *Sobrietas* entfaltet die Kreuzesfahne und trägt sie gegen das Viergespann der *Luxuria*, deren Pferde scheuen, die Üppigkeit stürzt vom Wagen und wird getötet. Ihr ganzes Gefolge: der *Iocus*, die *Petulantia*, die *Pompa*, die *Voluptas*, der *Amor* fliehen und lassen große Beute zurück. Da erscheint die *Avaritia* mit ihren Töchtern: Sorge, Hunger, Furcht, Angst, Meineid, Blässe, Bestechung, Betrug, Lüge, Schlaflosigkeit, Schmutz; diese häßliche Gesellschaft rafft die Schätze an sich, die von der *Luxuria* und ihrer Sippschaft zurückgelassen wurden. Eine neue Gefahr war jetzt über die Christenheit hereingebrochen, denn alles, selbst die Priester, wurde vom Geiste der Habsucht, die sich in das Gewand der Sparsamkeit kleidete, ergriffen. Da tritt die werktätige Liebe (*Operatio*) auf und tötet die *Avaritia*. Jetzt ziehen die christlichen Tugenden unter Anführung der *Concordia* triumphierend in ihr Lager zurück; aber auf dem Wege werden sie meuchlings von der *Discordia* und der *Haeresis* überfallen. In diesem letzten Kampfe siegt *Fides*, die Königin der Tugenden, indem sie der *Haeresis* die Zunge durchstößt. Jetzt endlich ist der endgültige Sieg erfochten, die Tugenden errichten zu Ehren Christi einen Tempel nach dem Muster des Salomonischen, in dem die Weisheit thront und über die Sünde herrscht.

Wenige Schriften der christlichen Frühzeit haben so nachhaltig auf das Mittelalter eingewirkt wie das Epos von Prudentius. Vielleicht hat Theodulf von Orléans das Gedicht seines Landsmannes den karolingischen Dichtern und Theologen zugänglich gemacht. Nur so erklärt sich die Tatsache, daß die „Psychomachie“ in der Folgezeit hauptsächlich im Frankenreich fortlebt. Hier sind auch die meisten der illustrierten Prudentiushandschriften beheimatet, die nach den Untersuchungen von Stettiner a. a. O. auf Vorlagen zurückgehen, die schon im 5. Jahrhundert gemacht wurden.

3. Die zahlreichen Darstellungen der Tugenden und der Laster in den Bilderzyklen der romanischen und frühgotischen Zeit Frankreichs verraten deutlich ihre Abhängigkeit von der Psychomachie des Prudentius. Vom 13. Jahrhundert ab macht sich immer mehr der Einfluß der scholastischen Doktrin geltend.

Vereinzelt treten Personifikationen von Tugenden und ethischen Begriffen schon in den Miniaturen des 6. Jahrhunderts, so in der Wiener Genesis, auf. In karolingischen Miniaturen erscheinen die vier Kardinaltugenden in der Bibel Karls des Kahlen als Halbfiguren auf dem Bilde des tanzenden Davids in den vier Ecken. Im „Autun-Sakramentar“ hält die Prudentia den Kreuzstab in der Rechten und in der Linken ein Buch; die Fortitudo trägt Speer und Schild; die Temperantia hat als Attribute einen großen Krug und ein Füllhorn und die Justitia eine Wage. Ganz ähnlich sind die vier Tugenden auf dem Widmungsblatt der Bibel von S. Callisto charakterisiert (vgl. Leitschuh, Karol. Kunst S. 272). Hier wirken vielleicht noch antike Vorbilder nach. Ganz deutlich macht sich aber die Schilderung des Prudentius bemerkbar in den Miniaturen der Herrad, wo die Tugenden in der Rittertracht des 12. Jahrhunderts als kühne Reiterinnen auf die Laster losstürmen. Auch der Wagen der *Luxuria* mit ihrem Gefolge wird abgebildet. Auf einem weiteren Blatt sieht man den Wagen zertrümmert, die Laster fliehend und ihre Geräte wegwerfend (Abb. Taf. XLIII—LII).

Einfacher gestaltet sich natürlicherweise die Darstellung in der plastischen Kunst; aber überall da, wo das Moment des Kampfes betont ist, wo die Laster von den Tugenden in kriegerischer Tracht niedergestoßen werden, ist die Abhängigkeit von Prudentius anzunehmen und auch deutlich zu erkennen, so an den Kapitälern und Portalen vieler französischer Kirchen romanischer Zeit und an frühgotischen Taufsteinen in England (vgl. Mâle II S. 103 u. Francis Bond, Fonts and Font Covers, London 1908, Abb. 174 u. 176). Auf dem Einbanddeckel des Melisenda-Psalters und auf dem Stab des Ragenfried von Chartres (vgl. Cahier, Nouv. Mél. d'Archéol., Ivoires



S. 1 ff.) stehen die Kampfbilder der Tugenden gegen die Laster in Beziehung zu Szenen aus dem Leben Davids, weil sein Kampf gegen Goliath als Symbol des Sieges der Tugend über das Laster aufgefaßt wurde.

Am linken Nebenportal der Westfassade von Laon, zwischen 1190 u. 1200 entstanden, sind in den Archivolten acht Kämpferpaare angebracht: *Sobrietas* und *Hebetatio*; *Luxuria* und *Castitas*; *Patientia* und *Ira*; *Caritas* und *Paupertas*; *Fides* und *Idololatria*; *Superbia* und *Humilitas*; *Violentia* und *Mansuetudo* (?); *Largitas* und *Avaritia*. Der Künstler hat sich hier *Prudentius* gegenüber einige Änderungen erlaubt; so hat er Tugenden und Laster einigemal einander anders zugeordnet und die Aktionen einiger Laster deutlicher gezeichnet; auch hat er aus Gründen der Symmetrie ein Tugend- und Lasterpaar hinzugefügt, das *Prudentius* nicht hat. Im übrigen ist das Programm des Dichters innegehalten. Größer sind die Abweichungen schon an dem linken Nebenportal der Nordfassade von Chartres aus dem 13. Jahrhundert. Hier sind in den Archivolten zugeordnet: die Klugheit der Torheit, die Gerechtigkeit der Ungerechtigkeit, die Stärke der Feigheit, die Mäßigkeit der Unmäßigkeit, der Glaube dem Unglauben, die Hoffnung der Verzweiflung und die Liebe der Habsucht. Wir haben also hier eine theologisch-wissenschaftliche Reihe von Tugenden und Lastern vor uns, und es wird unterschieden zwischen den Kardinaltugenden und den göttlichen Tugenden, während *Prudentius* seine Gestalten systemlos vorführt. Die Tugenden triumphieren auch hier über die Laster, die besiegt unter den Füßen ihrer Gegnerinnen liegen; aber die Tugenden kämpfen nicht mehr und tragen überhaupt keine Waffen. Attribute des Friedens charakterisieren sie.

Die neue Art, die Tugenden und Laster darzustellen, kommt an folgenden Monumenten zum Ausdruck: 1. an der Westfassade von Notre-Dame zu Paris aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts; 2. an der großen Fensterrose der Westfassade ebenda aus der gleichen Zeit (abgebildet im ursprünglichen Zustand bei Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre* S. 138); 3. die Reliefs am mittleren Eingang der Westfassade der Kathedrale von Amiens aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; 4. die Reliefs an den Pfeilern an der Fassade des südlichen Querschiffs der Kathedrale von Chartres aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; 5. an einem Chorfenster der Kathedrale von Auxerre aus der gleichen Zeit (abgeb. bei Cahier und Martin, *Les vitraux de Bourges*, pl. d'étude XVIII); 6. Reliefs am rechten Eingangstor der Westfassade der Kathedrale von Reims, um 1300 entstanden, aber stark beschädigt. Alle diese Werke haben nun das gemeinsam, daß die Tugenden als symbolische Frauengestalten von einem Medaillon eingefast ruhig und majestätisch auf einem Throne sitzen mit einem Wappenschild in der Hand, in dem ihr Attribut eingezeichnet ist. Ihnen zugeordnet ist jeweils in gleicher Einfassung das entsprechende Laster; aber nicht als symbolische Figur, wie früher immer, erscheint es neben oder unter der ihm zugeordneten Tugend, sondern menschliche Handlungen und tugendwidrige Vorkommnisse des Lebens bezeichnen die Gegensätze. Das Programm, das allen diesen Denkmälern zu Grunde liegt, kommt am vollkommensten an den Reliefs von Paris, Amiens und Chartres zum Ausdruck. Es enthält folgende zwölf Tugend- und Lasterpaare: Glaube und Götzendienst, Hoffnung und Verzweiflung, Liebe und Habsucht, Keuschheit und Wollust, Klugheit und Torheit, Demut und Stolz, Starkmut und Feigheit, Geduld und Zorn, Milde und Hartherzigkeit, Eintracht und Zwietracht, Gehorsam und Rebellion, Ausdauer und Unbeständigkeit. Diese Liste, wohl in Paris zuerst entworfen, dann in Chartres und Amiens übernommen, beginnt mit den drei theologischen Tugenden, läßt aber dann eine deutliche Hervorhebung der vier Kardinaltugenden und überhaupt eine streng systematische Anordnung vermissen. Mâle (a. a. O. S. 113 ff.) sucht vergebens Aufschluß bei den zeitgenössischen Pariser Theologen Petrus Lombardus und Wilhelm von Auvergne, die gerade um die Zeit, als unser Zyklus an Notre-Dame errichtet wurde, den gleichen Stoff wissenschaftlich behandelten. Er mag daraus entnehmen, daß seine oft angewendete Methode, in den Bilderzyklen des 13. Jahrhunderts den unmittelbaren Niederschlag literarischer Gelehrsamkeit zu sehen, falsch ist.

Die Art und Weise, wie die Tugenden in den eben genannten Zyklen charakterisiert werden, geben uns einen lehrreichen Einblick in den reichen Schatz der symbolischen Sprache des 13. Jahrhunderts. Die theologische Tugend des Glaubens trägt zumeist einen einfachen Kelch (Chartres) oder einen Kelch, aus dem ein Kreuz hervorragt (Amiens); das Wappenschild enthält gewöhnlich auch den Kelch. Die Hoffnung wird charakterisiert durch eine Frauengestalt, die vertrauensvoll nach oben blickt, wo ihr die Hand Gottes (Nordportal der Kathedrale von Chartres) oder eine Krone erscheint, nach der sie greift (Amiens; Chartres: Südportal der Kathedrale); ihr Wappenschild zeigt die Kreuzesfahne. Das alte Symbol der Hoffnung, der Anker, ist dieser Zeit merkwürdigerweise fremd. Die dritte theologische Tugend, die Liebe, wird von den Künstlern des 13. Jahrhunderts ganz einseitig als Nächstenliebe aufgefaßt, wenn sie sie kennzeichnen als eine Frau, die ihren Mantel einem Armen gibt (Chartres: Nordportal der Kathedrale; Amiens, Auxerre). Erst die italienische Kunst hat sie als Gottesliebe symbolisiert. Ihr Wappenschild, ein Lamm, wohl ein Symbol des Gotteslammes, das aus Liebe für die Menschen sein Leben opfert. (Vgl. Zur Ikonographie der theologischen Tugenden überhaupt Didron, *Annales archéol.* XX S. 40 ff.)

Die Klugheit trägt gewöhnlich ein Buch (Nordportal der Kathedrale von Chartres); aber ihr vorzüglichstes Kennzeichen ist nach Matth. 10, 16 eine Schlange im Wappenbild, die sich um einen Stab ringelt (Paris, Chartres, Amiens). Die Gerechtigkeit, die in obiger Liste auffallenderweise fehlt, hält zumeist die ausgeglichene Wage sowie das Schwert, mit dem sie Rechtsverletzungen bestraft. Die Starkmut erscheint in vollständig kriegerischer Tracht und hat einen Löwen im Schild (Amiens). Die vierte Kardinaltugend, die Mäßigkeit, wird gewöhnlich mit einem Meßgerät oder einem Gefäß in jeder Hand abgebildet; im Wappen trägt sie einen Elefanten.

In ähnlicher Weise werden die übrigen Tugenden symbolisiert. Die Keuschheit hat im Wappenschild den Vogel Phönix oder die Turteltaube. Auch die Demut hat eine Taube als Emblem, die Geduld eine Kuh oder einen Ochsen, die Sanftmut das Lamm, die Eintracht zwei sich betrachtende Tauben oder einen Ölweig, die Beharrlichkeit die Krone.

Die Laster werden in Paris (große Rose und Sockel des Hauptportals von Notre-Dame), Amiens und Chartres ziemlich übereinstimmend geschildert: 1. *Superbia* — ein Jüngling stürzt mit dem Pferd (Fig. 64 bei Mâle); 2. *Stultitia* — halbnackte Figur mit Keule, auf einen Stein beißend (Fig. 62 bei Mâle); 3. *Luxuria* — ein vornehmer Jüngling und eine gekrönte Frau umarmen sich (Chartres und Amiens); an der Fensterrose eine Frau, die sich im Spiegel beschaut und sich schminkt (Fig. 59 bei Mâle); 4. *Avaritia* — eine Frau legt Geld in eine Kiste (Fig. 55 bei Mâle); 5. *Desperatio* — ein Mann ersticht sich (Fig. 53 bei Mâle); 6. *Idololatria* — ein Mann kniet vor einem Götzenbild (Fig. 52 bei Mâle); 7. *Ignavia* — ein Mann läßt sein Schwert im Stich und flieht vor einem Hasen (Fig. 65 bei Mâle); 8. *Ira* — eine Frau zückt ein Schwert gegen einen Greis mit Buch (Fig. 68 bei Mâle); 9. *Malignitas* — eine vornehme Dame stößt einen Diener, der ihr einen Becher reicht, brutal mit dem Fuße zurück (Fig. 69 bei Mâle); 10. *Discordia* — Mann und Frau raufen sich und lassen Krug und Spinnrocken fallen (Fig. 72 bei Mâle); 11. *Contumacia* — ein Mann steht frech vor einem Bischof (Fig. 73 bei Mâle); 12. *Inconstantia* — ein Mönch verläßt Kirche und Kloster, um in die Welt zurückzukehren (Fig. 74 bei Mâle).

Die Künstler des 13. Jahrhunderts bekunden ein feines ästhetisches Empfinden, wenn sie zwar die Tugenden in feierlichen symbolischen Gestalten darstellen, aber die Laster nur durch Handlungen aus dem Leben andeuten. Das 14. Jahrhundert hat nun auch für die Laster symbolische Gestalten geschaffen, aber nur in Form von Miniaturen und nicht an öffentlichen Denkmälern. Mâle (III S. 329 ff. und Fig. 178 bis 184) veröffentlicht solche aus Ms. franç. 400 der Pariser Nationalbibliothek (vgl. auch *Mél. d'Archéol.* II S. 21 ff.). Der Stolz ist ein König, der auf einem Löwen reitet, mit einem Adler auf der linken Hand; der Neid ein Mönch auf einem

Hunde sitzend mit einem Sperber vor sich; der Zorn eine Frau auf einem Eber einen Hahn haltend; die Faulheit ein Bauer auf einem Esel und eine Eule in der Linken; die Habsucht ein Kaufmann auf einem Dachse mit einem rabenartigen Vogel; die Gefräßigkeit ein vornehmer Jüngling auf einem Wolf einen Geier in der linken Faust haltend; die Wollust eine Frau auf einer Ziege reitend; sie hält in der Linken eine Taube. Diese Lasterbilder beruhen, wie man sieht, auf dem Gedanken, daß erfahrungsgemäß sich einzelne Laster mit Vorliebe an bestimmte Menschenklassen knüpfen, und auf der althergebrachten Tiersymbolik, nach der eine Anzahl von Tieren ganz international als Sinnbilder bestimmter Laster gelten. Sie beruhen auf älteren Versuchen, den Kampf der Tugenden und Laster zeichnerisch darzustellen, auf denen die Tugenden nicht auf formlosen Menschengestalten, sondern auf eben solchen Tieren stehen, wie sie oben genannt wurden (vgl. Måle III S. 354).

Nachdem es im 14. Jahrhundert Sitte geworden war, die Lasterreihe selbständig nach Analogie der Tugenden zu gestalten, treten sie immer häufiger als Sonderbilder auf, und sie bilden unter dem Titel „Die sieben Todsünden“ ein Kapitel des illustrierten Katechismus, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

4. Auch im späteren Mittelalter erhält sich in der christlichen Kunst Frankreichs das Motiv der Tugenden und Laster; aber es verschwindet von den Kirchenportalen und fristet sein Dasein vornehmlich in den illustrierten Handschriften moralischen und liturgischen Inhalts. Eigentümlich ist den Bildern dieser Zeit eine willkürliche und geradezu bizarre Symbolik. Zu Beginn der Renaissancezeit macht sich italienischer Einfluß geltend, und die Tugenden erscheinen als Schmuck der Grabdenkmäler in monumentalen Gestalten.

Es sei für dieses Gebiet auf die ausführliche Darstellung bei Måle III S. 320 ff. verwiesen.

5. In Italien erscheint der Kampf zwischen den Tugenden und Lastern in der bildenden Kunst vom 12. Jahrhundert ab mit Vorliebe wie in Frankreich an Kirchenportalen in der Form von kleineren Reliefbildern. Frühzeitig nehmen hier die Bilder der Tugenden, die viel häufiger als in Frankreich ohne die zugehörigen Laster dargestellt werden, monumentale Formen an. Ihre Attribute sind fast überall dieselben und leicht verständlich.

Um weniger bedeutende Darstellungen aus der romanischen Zeit zu übergehen, sei zuerst auf die Skulpturen am Campanile zu Florenz hingewiesen. In einfacher und leicht verständlicher Charakterisierung sehen wir hier die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden, die in ihrer vollen Öffentlichkeit auf manche Künstler der Folgezeit anregend wirkten (s. die Abbildungen bei Venturi, Storia IV Fig. 547 bis 553). Italien kann sich alsdann für das 14. Jahrhundert zweier hervorragender Kunstwerke rühmen, die in systematischer Ordnung und nach einem wohlüberlegten Plan die ethischen Motive verkörpern. Wir meinen den Zyklus Giotto's in der Arenakapelle zu Padua aus dem Jahre 1305 und den Tabernakel des Orcagna in Orsanmichele zu Florenz aus dem Jahre 1359. Giotto hat die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden auf dem marmorartig gemalten Sockel angebracht, der an den beiden Kapellenwänden als Basament für den großen biblischen Bilderzyklus hinläuft. Die Reihe der Tugenden beginnt an der rechten Altarwand mit der Hoffnung, die in jugendlicher Schönheit zu der Krone aufschwebt, die ein Engel reicht (Bild 41). Die Liebe, mit Früchten und Blumen ausgestattet und Geldsäcken als Spende für die Armen zu ihren Füßen, wendet sich heitern Antlitzes zu Christus, dessen Halbfigur von oben in das Bild hereinragt, und bietet ihm ihr Herz an (Bild 42). Der Glaube ist eine Matrone mit der Mitra auf dem Haupt und ein Kreuz in der Rechten; in der Linken hält sie eine Rolle mit dem Credo. An ihrem Gürtel hängen



die Himmelsschlüssel. Die Gerechtigkeit ist eine gekrönte Frau mit einer Wage in der Hand, in deren Schalen zwei kleine Gestalten stehen, von denen eine einen fleißigen Arbeiter krönt, während die andere einen Übeltäter hinrichtet. Unter der Hauptfigur kleine Szenen aus dem Leben, die die Segnungen der Gerechtigkeit andeuten. Die Mäßigung offenbart ihren Charakter durch ihre ruhige und gesammelte Haltung, hat aber ein Gebiß im Munde, den Zügel des Wortes. Ihr Schwert ist mit dem Gürtel an die Scheide festgebunden. Die Tapferkeit ist eine gepanzerte Frau mit Löwenfell und Streitkolben; ein großer Schild, in dem abgebrochene Pfeile stecken, deckt ihre ganze Gestalt. Die Klugheit sitzt vor einem Studierpult und hält in der Rechten einen Zirkel, in der Linken einen Spiegel; sie ist janusköpfig und betrachtet sich mit dem jugendlichen Antlitz im Spiegel, während das andere, alt und männlich, nach oben schaut. An der gegenüberliegenden Wand sind



(Phot. Alinari.)

Bild 41 u. 42. Hoffnung und Liebe.  
Fresken von Giotto.

in sieben Szenen die Laster dargestellt. Verzweiflung: Selbstmörderin (Gegenstück zur Hoffnung). Neid: Böse Alte in Flammen stehend mit Krallen an den Händen und großen wolfsartigen Ohren; eine Schlange kommt aus ihrem Munde und beißt sie in die Stirne (Gegenstück zur Liebe). Ungläube: Mann mit einem Götzenbild, das ihm einen Strick um den Hals schlingt und ihn zu einem rechts lodernden Feuer führt. Ungerechtigkeit: Krieger mit Lanze und Schwert, der in einem festungartigen Tore sitzt. Darunter kleine Szenen, die die Ungerechtigkeit im menschlichen Leben illustrieren. Zorn: eine Frau, die mit wilden Gebärden ihr Gewand zerreißt. Unbeständigkeit: eine Frau auf einem Rade balancierend, das auf schiefer Ebene dahinrollt (Gegenstück zur Tapferkeit). Torheit: Mann in phantastischem Kostüm mit Strohgürtel und Federnkrone.

Einfacher und monumentaler, wie das durch die Plastik bedingt ist, hat Orcagna, sich an die Tugendlehre des Thomas von Aquin haltend, am Unterbau des berühmten, Tabernaculo genannten, Altares von Orsanmichele zu Florenz die Tugenden verkörpert. Der Glaube sitzt als gekrönte Priesterin mit dem Kelch in der Rechten auf einem Thron; das Kreuz in der Linken ist abgebrochen (Fig. 527 bei Venturi,

Storia Bd. IV) (Bild 43). Die Hoffnung (Fig. 528 bei Venturi) streckt ihre Hände nach einer Krone aus. Die Liebe mit Flammenkrone in ihrem flammenden Herzen in der Linken säugt ein Kind (Fig. 529 bei Venturi). Die übrigen Tugenden, sämtliche in Halbfiguren gegeben, tragen alle Spruchbänder, auf denen ihr Name steht, nämlich die Humilitas, Temperantia, Virginitas, Docilitas, Prudentia, Sollertia, Oboedientia, Devotio, Iustitia, Fortitudo und Patientia (vgl. Fig. 531-533 bei Venturi).

Orcagna verzichtet also auf die Darstellung der Laster; das tut auch Andrea Pisani an den Bronzetüren des Baptisteriums von Florenz (vgl. Fig. 546-549 bei Venturi). Er gibt lediglich die sieben hergebrachten Tugenden in leicht verständlicher Symbolik.

Giotto hat die Reihe seiner Tugenden und Laster am Sockel seines großen Bilderfrieses angebracht; und auch Orcagna hat seinen Tugenden nur untergeordnete Räume zuerkannt. Taddeo Gaddi hat sie aber in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce in Florenz schon als Gewölbeschmuck übernommen und Fides, Spes, Caritas und Humilitas mit goldeneneckigen Nimben und weißen Flügeln, die vier weltlichen Tugenden mit blauen eckigen Nimben und bunten Flügeln gemalt. Auch Orcagna verwendet sie als Deckenmalerei in der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella. Damit ist die monumentale Gestaltung der Tugenden für Italien um die Mitte des 14. Jahrhunderts gegeben.

Perugino hat auf seinem Gemälde im Cambio zu Perugia diesen Gedanken dahin weitergebildet, daß er den einzelnen Tugenden positioniert. Giotto ist fast der einzige, der das wohl in Abhängigkeit von französischen Vorbildern tut.

Die häufigste Darstellung haben die Tugenden, gewöhnlich die vier Kardinaltugenden, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts an den Grabdenkmälern gefunden; und wir haben hier vor allem zwei berühmte Monumente, die für die ganze Entwicklung vorbildlich waren, im Auge, nämlich die Arca des Petrus Martyr in Mailand, S. Eustorgio (1339) von Giovanni di Balduccio und jene des hl. Augustinus in Pavia, S. Pietro in Ciel d'Oro (1362), vielleicht von Bonino da Campiglione (vgl. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1893). In S. Eustorgio stehen die Tugenden karyatidenartig an den Pilastern, die den Baldachin tragen (Fig. 434 bei Venturi). Die Iustitia mit einer Lilienkrone auf dem Haupte hält Schwert und Wage; auf dem Gewande ist ein kleiner Geigenspieler dargestellt, um die Harmonie anzudeuten, welche die Gerechtigkeit den Menschen bringt. Die Temperantia mit Efeukranz gießt eine Flüssigkeit von einem Gefäß in ein anderes; an der Basis Sphinxgestalten. Die Fortitudo mit einem Löwenfell über den Schultern hält eine Scheibe in den Händen, auf der eine Weltkarte angedeutet ist; zu ihren Füßen zwei Löwen. Die Prudentia mit



(Phot. Alinari.)

Bild 43. Der Glaube.  
Plastik von Andrea Orcagna.

tive Vertreter beifügte, der Prudentia: Fabius Maximus, Sokrates, Numa; der Iustitia: Furius Camillus, Pittacus, Trajan; der Fortitudo: Lucius Licinius, Leonidas, Horatius Cocles; der Temperantia: Publius Scipio, Perikles, Cincinnatus. Veranlaßt wurde diese Gegenüberstellung durch die Bilder der sieben freien Künste, wo man schon lange gewohnt war, den einzelnen Künsten ihre historischen Vertreter beizufügen, und durch die Abneigung der Italiener, die Laster zu symbolisieren oder sie auch nur durch Handlungen aus dem menschlichen Leben anzudeuten.

drei Köpfen, nämlich dem eines Kindes, einer Frau und einer Greisin, um anzudeuten, daß der kluge Mensch mit den Jahren an Lebensweisheit zunimmt (vgl. Fig. 436–439 bei Venturi). Diese vier Figuren stehen an den vier rückseitigen Stützen. An der Vorderseite folgen: die Oboedientia mit Rosen gekrönt und einem Joch auf den Schultern; die Spes mit einem Füllhorn in den Händen; die Fides mit Doppelkreuz und Kelch und die Caritas mit zwei Kinderbildern in ihrem flammenden Herzen. Auch am Grabmal des hl. Augustinus in Pavia sind die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden, wozu noch die Mansuetudo, Paupertas, Castitas und Oboedientia kommen, an die Pilaster der dreigeschossigen Arca angelehnt. Nahe damit zusammen gehören die acht Tugenden in den Wandnischen des Baptisteriums zu Bergamo aus dem Jahre 1340 (vgl. Fig. 505–512 bei Venturi). Etwa hundert Jahre später treten uns die Tugendgestalten in reinen Renaissanceformen an den Eingangspfeilern der Kapelle S. Sigismondo des Malatesta-Tempels in Rimini entgegen.

Auf Grund dieser Vorbilder hat sich in Italien schon in der frühen Renaissancezeit die Gewohnheit gebildet, an fast allen prunkvollen Grabdenkmälern die Tugenden zu verkörpern, ohne Rücksicht darauf, ob diejenigen, denen das Denkmal gewidmet war, eine solche Verherrlichung auch wirklich verdienten. Wir erinnern nur an die hervorragendsten Werke dieser sepulkralen Kunst, an das Grabmal des Papstes Johann XXIII. (gest. 1417) im Baptisterium zu Florenz von Donatello, an jene der Päpste Sixtus IV. (gest. 1484) und Innozenz VIII. (gest. 1492) in St. Peter zu Rom, an die Denkmäler der Skaliger in Verona und der Dogen zu Venedig. Dazu kommen zahllose minder bedeutende Werke in den neapolitanischen und florentinischen Kirchen. Selbst an profanen öffentlichen Gebäuden hat man diese ethischen Motive als Schmuck und monumentale Aufforderung zu einem sittlichen Leben verwendet, wobei man sich allerdings meist auf die vier Kardinal- und andere bürgerliche Tugenden beschränkte, so an der Loggia dei Lanzi in Florenz (Fig. 587–592 bei Venturi), am Dogenpalast in Venedig, an der Loggia dei Nobili und an der Vorhalle des Palazzo Pubblico zu Siena, in dessen Innerem Lorenzetti auf seinem Gemälde vom guten Regiment das gleiche Motiv in gedankentiefer Weise wiederholte; am Ospedale von Pistoja und an jenem von Mailand. Sogar für öffentliche Brunnen wählte man die Tugendgestalten als ornamentale Zierde, so an der Fontana Gaia zu Siena und an jenem Brunnen in Perugia, wo uns oben schon die sieben freien Künste begegnet sind. Oft kommen sie auch vor auf gemalten Truhen und Geschenkkästchen, mit den sieben freien Künsten gewöhnlich vereinigt (vgl. P. Schubring, „Cassoni“, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1915).

So hat sich in Italien durch die Fülle dieser öffentlichen Denkmäler eine feste und allgemein verständliche Symbolik der Tugenden herausgebildet. Der Glaube wird fast einstimmig durch Kelch und Kreuz gekennzeichnet. Die Hoffnung, im 14. Jahrhundert oft ein Füllhorn und blühende Blumen haltend, so am Grabmal des Petrus Martyr und im Baptisterium zu Bergamo, wodurch eigentlich nur die Erwartungen des Landmannes angedeutet werden, ist vom 15. Jahrhundert ab fast regelmäßig als eine manchmal beflügelte Frauengestalt gegeben, die ihre Hände nach einer Krone, oder wenn diese fehlt, nach dem Himmel ausstreckt. In der Liebe wird die zweifache Richtung, die dieser Tugend eignet, zum Ausdruck gebracht: sie nährt und pflegt ein Kind und streckt ihr flammendes Herz zu Gott empor. Die Mäßigkeit mischt Wasser in den Wein, denn so ist die Hantierung des Umgießens von einem Gefäß in das andere zu verstehen. Die Klugheit wird im ganzen 14. Jahrhundert mit drei (Grabmal des Petrus Martyr und des hl. Augustinus) oder zwei Gesichtern (in der Arenakapelle zu Padua, am Grabmal der Skaliger zu Verona, an den Reliefs des Campanile und des Tabernakels von Orsanmichele zu Florenz) abgebildet, um anzudeuten, daß diese Tugend dem jungen Manne die Weisheit des Alters verleiht. Das 15. Jahrhundert kam von dieser unschönen Gestalt ab und gab regelmäßig der Klugheit eine Schlange und einen Spiegel als Attribut. Die Stärke trägt Schwert und Schild; um ihre Schulter hängt eine Löwenhaut (so



bei Giotto in der Arenakapelle, am Baptisterium zu Florenz, auch noch im Cambio zu Perugia). Der Schild ist manchmal durch einen Globus oder eine Weltkarte ersetzt, um anzudeuten, daß diese Tugend die Königin der Welt ist (Grab des Petrus Martyr, Sixtus' IV., Baptisterium von Bergamo). Oft hat sie eine Säule im Arm oder neben sich, um an den starken Samson zu erinnern, der die Säulen des Philisterhauses zerbrach. Letzteres Attribut wird im 15. und 16. Jahrhundert immer mehr herrschend. Die Gerechtigkeit wird immer durch Schwert und Wage gekennzeichnet.

6. In der kirchlichen Kunst Deutschlands haben sich die Personifikationen der ethischen Motive nicht der Beliebtheit wie in Frankreich und in Italien erfreut; insbesondere vermissen wir hier die unter dem Einfluß der scholastischen Doktrin erfolgte Einbeziehung dieser Stoffe in die Bilderzyklen der gotischen Kirchenportale. Sie geht im frühen Mittelalter in der Symbolisierung der Tugenden ihre eigenen Wege, indem sie diese in Beziehung bringt mit Maria, der vollkommensten Verkörperung der Tugenden.

Auf dem Widmungsbild des Evangelienbuches der Uta von Regensburg, die im Jahre 1002 Äbtissin von Niedermünster wurde, umgeben das Bild der Mutter Gottes in der Mitte schon acht nur in Brustbildern dargestellte Frauen; es sind Bilder der Tugenden, wie die Inschrift, die in engster Beziehung auf diese Figuren am äußeren Rande angebracht ist, ausdrücklich besagt.

Dieser hier angeregte Gedanke, die Tugenden in engste Beziehung zur Mutter Gottes zu bringen, läßt sich in der deutschen Kunst weiter verfolgen. An der östlichen Wand des Nonnenchores im Dom zu Gurk befindet sich der vielgenannte Thron Salomons aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. In der Mitte erhebt sich auf sechs Stufen mit zwölf Löwen der Thron, auf dem Maria mit dem göttlichen Kinde sitzt. Neben dem Thron stehen zwei gekrönte Jungfrauen, die als Caritas und Castitas bezeichnet sind, weil das die Tugenden sind, durch die sich Maria für die Würde einer Gottesmutter vorbereitete. Neben dem Thron stehen dann rechts und links unter je drei Bogenstellungen jene sechs Tugenden, die Maria ausübte bei der Verkündigung. Zuerst kommt rechts die Solitudo: die Liebe zur Einsamkeit, weil Gabriel die Jungfrau allein fand (Luk. 1, 28). Links sitzt die Verecundia: die Züchtigkeit, weil Maria erschrak, als sie den Gruß des Engels vernahm (Luk. 1, 29). Nun folgen vier stehende Figuren, zuerst die Prudentia: die Klugheit, weil Maria nachdachte, was das für ein Gruß sei (Luk. 1, 29); dann die Virginitas: die Jungfräulichkeit, weil Maria antwortete: „Ich erkenne keinen Mann“ (Luk. 1, 34), die Humilitas: die Demut, weil Maria sagte: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn“ (Luk. 1, 38), endlich die Oboedientia: der Gehorsam, weil Maria erwiderte: „Mir geschehe nach deinem Worte“ (Luk. 1, 38). Daß diese Deutung richtig ist, ergibt sich unzweifelhaft daraus, daß jede Tugend die hier aus dem Evangelium des Lukas angeführten Worte auf den Spruchbändern, die sie tragen, vorweist (vgl. Beissel I S. 485 f.). Nahe damit verwandt ist der Thron Salomons im Sommerrefektorium des ehemaligen Zisterzienserklosters Bebenhausen bei Tübingen, um 1335 entstanden (vgl. Paulus, Die Zisterzienserabtei Bebenhausen, Stuttgart 1886, mit farbiger Tafel). Hier thront (Bild 44) Maria auf dem mit vierzehn Löwen besetzten, auf sechs Stufen sich erhebenden Thron; unter ihr thront Salomon. Neben der Gottesmutter stehen in Nischen die beiden Tugenden Misericordia und Veritas, weil bei der Menschwerdung des Sohnes Gottes sich diese beiden Tugenden begegneten. Dann folgen ebenfalls in Nischen jene sechs Tugenden, die wir auch in Gurk vorfanden. Spruchbänder besagen auch hier, daß das die Tugenden seien, die Maria bei der Verkündigung betätigte. (Über ähnliche Darstellungen des Thrones Salomons in Brixen vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1908 S. 150 und Speculum humanae salvationis [ed. Lutz et Perdrizet pl. 18].)

Jetzt verstehen wir auch, was die sechs Frauengestalten bedeuten am Throne Salomons, der den Giebel des mittleren Portales an der Westfassade des Straßburger

Münsters schmückt. Es sind die sechs Tugenden, die Maria bei der Menschwerdung des Erlösers vornehmlich betätigte. Wir finden sie auch in dem großen Zyklus des Portales der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, wo sie mit einem glänzenden Chor alt- und neutestamentlicher Gestalten den Hofstaat Mariens bilden. Die Spruchbänder, die auch hier die Statuen der Tugenden tragen, sagen uns unzweifelhaft, daß diese ethischen Begriffe hier in marianischer Beleuchtung gemeint sind. Wir finden hier: 1. Solitudo: Ingressus ad eam angelus; 2. Pudicitia: Turbata est in sermone eius; 3. Prudentia: Quomodo fiet istud? 4. Virginitas: Virum non cognosco; 5. Humilitas: Ecce ancilla Domini; 6. Oboedientia: Fiat mihi secundum verbum tuum. In etwas anderer Weise hat ein Meister des 14. Jahrhunderts auf einem Glasgemälde des Halberstädter Domes den hier zu Grunde liegenden Gedanken auszudrücken versucht, indem er Maria mit zehn weisen und zehn törichten Jungfrauen umgab (vgl. Oidtmann, Die Glasmalerei, Köln 1898, S. 308 u. 283).

Diese von der deutschen Kunst geübte Art, die Tugenden darzustellen, ist entschieden künstlerisch und theologisch viel bedeutsamer als die schulmeisterlich



Bild 44. Thron Salomons. Sommerrefektorium zu Bebenhausen.

pedantische Manier der Franzosen; und man versteht so, warum die in Chartres, Laon, Paris usw. üblichen Tugend- und Lasterreihen bei uns keine Nachahmung fanden. Vielleicht hat man absichtlich den Zyklus, den ein Magdeburger Bildhauer von der Pariser Westfassade mitbrachte und ihn an einem Portal des Magdeburger Domes kopierte, verworfen; Reste davon sind jetzt im Chor eingemauert (vgl. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur S. 28 und Fig. 490 bei Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer).

Auch in der Symbolisierung der Laster, soweit man dies überhaupt versuchte, ging man in Deutschland ursprünglich eigene Wege. Am Portal der Kirche St. Jakob in Regensburg (12. Jahrh.) sitzen rechts und links vom Eingang je vier karyatidenartige Figuren, in denen wir nach der wohlbegründeten Erklärung von Goldschmidt (Der Albanipsalter S. 85) die Symbole der Laster zu sehen haben. Es folgen sich von links nach rechts: 1. Gastrimargia (Völlerei): ein langbärtiger Mann mit den Händen auf dem Bauche; 2. Fornicatio (Unzucht): ein Weib mit Schlangen an den Brüsten; 3. Philargyria (Geiz): eine Figur mit beiden Händen einen Beutel oder Kasten auf dem Schoße haltend; 4. Ira (Jähzorn): männliche Gestalt; 5. Tristitia (Trübsinn): ein Mann, der sich auf die Ellenbogen stützt; 6. Acedia (Ekel, Indolenz): ein Mann, der beide Hände, wie abwehrend, vor sich hält; 7. Cenodoxia (Ruhm-

sucht): ein Mann reißt sich mit der Linken den Mund auf; 8. Superbia (Hochmut): eine Gestalt, die ganz von einem Mantel eingehüllt ist. Goldschmidt glaubt das Programm für diese Darstellung bei Cassianus, *De Coenobiorum institutis*, gefunden zu haben. Und ich mache darauf aufmerksam, daß in mittelalterlichen Bußbüchern, so im *Poenitientiale Parisiense I* und im *Poenitientiale Merseburgense* der Lasterkatalog des Cassian wörtlich übernommen ist (vgl. Schmitz, *Die Bußbücher und die Bußdisziplin der Kirche I*, Mainz 1883, S. 519 u. 706).

Es gibt alsdann eine ganze Reihe von romanischen Bronzeschüsseln aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die alle, wie es scheint, aus dem niederdeutschen Kulturgebiet stammen, auf denen in handwerksmäßigen Gravierungen und verstümmelten Umschriften die Tugenden und Laster dargestellt sind (vgl. Wormstall in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens LIV S. 58 ff.). Die schönste Verkörperung haben die Tugenden am Hauptportal des Straßburger Münsters am Ende des 13. Jahrhunderts gefunden (Bild 45). Überlebensgroß stehen hier, den biblischen Gestalten gleichgeordnet, vier königliche Gestalten in vortrefflicher Ausführung. Ruhig und ihres Sieges gewiß stoßen sie den unter ihren Füßen liegenden Lastern den Speer in den Kopf. Sind das Nachahmungen französischer Plastik? Ich leugne dies entschieden, denn um diese Zeit hat man in Chartres, Laon, Paris usw. die Tugenden nur in kleinen Abmessungen in den Archivolten der Portale und in Reliefs an den Sockeln dargestellt. Wir haben hier die gleiche Erscheinung vor uns wie im Zyklus der Vorhalle des Freiburger Münsters, wo man die sieben freien Künste ohne Vorbild in der französischen Plastik in monumentalen Formen in den Rahmen des Bilderkreises aufnahm. Der Kampf der Tugenden gegen die Laster ist dann im Straßburger Münster noch einmal auf zwölf Medaillons des letzten Halbfensters im Mittelschiff bei der Orgel geschildert (14. Jahrh.).

An Grabmälern erscheinen die symbolischen Gestalten der Tugenden in Deutschland nur ganz vereinzelt. Ich erinnere an die Tumba des Papstes Klemens II. im Dom zu Bamberg: Fortitudo reißt einem Löwen den Rachen auf; Prudentia spielt mit dem Drachen; Iustitia mit Schwert und Wage; Temperantia mit zwei Mischkrügen. Am Grabmal des Bischofs Erhard de la Mark in Lüttich, das er sich selber zu Lebzeiten im Jahre 1535 machen ließ, haben sie ähnlich wie auf den Fresken des Giusto von Padua heidnische Verbrecher unter ihren Füßen: die Prudentia den wollüstigen Sardanapal; die Temperantia den unbändigen Tarquinius; die Fortitudo den stolzen Holofernes; die Iustitia den ungerechten Nero; die Fides den Mohammed; die Spes den Judas und die Caritas den Herodes (vgl. J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Brügge 1890, S. 101 ff.). In der Folgezeit hat man bei uns wie auch anderwärts die Bilder der Tugenden gewohnheitsmäßig, und ich möchte fast sagen gedankenlos, auf Gegenständen des gewöhnlichen Lebens und in ganz sinnlosen Zusammenstellungen verwendet. So besitzt die städtische Sammlung zu Freiburg i. Br. eine Nürnberger Zinnschüssel aus dem Jahre 1569, die im Zentrum der Bodenfläche das Parisurteil enthält und am Rande ringsum neun Tugenden, nämlich die drei göttlichen und die vier Kardinaltugenden, dazu die Patientia und die Cognito; die sieben ersten sind genaue Kopien der Plaketten Peter Flötners aus Nürnberg (gest. 1546) (vgl. H. Schweitzer, *Schau-ins-Land-Zeitschr.* 30. Jahrg. S. 47 ff.).

Auch die Barockzeit hat die ethischen Motive in reichem Maße, aber in oft schwer verständlicher Symbolik dargestellt; insbesondere Glaube, Hoffnung und Liebe erscheinen unzähligemal an den Altären und an den Deckengemälden als graziöse Mädchen in weltlicher Haltung oder als üppige Frauen, die durchaus keinen tugendhaften Eindruck machen. Von diesen Auswüchsen zu handeln, erübrigt sich.

## § 8. Die bisher behandelten physischen und ethischen Motive in ihrem innern Zusammenhang

Methodische Gründe machten es notwendig, die verschiedenen Arten der physischen und ethischen Motive getrennt zu behandeln; tatsächlich



treten sie auf den Monumenten in eigentümlichen Zuordnungen und feststehenden Gruppierungen auf. Einige besonders charakteristische Beispiele von planvoll angelegten Zusammenstellungen physischer und ethischer Motive sollen hier im einzelnen behandelt werden, weil sich aus ihnen wohl am sichersten erkennen läßt, in welcher Absicht man diese Stoffe verwendete.



Bild 45. Gruppe von Tugenden am Straßburger Münster.

a) Der vollständigste Zyklus, in dem fast alle bisher im einzelnen behandelten physischen und ethischen Motive vorkommen, befindet sich am Campanile von S. Maria del Fiore, der Kathedrale von Florenz. Über die Baugeschichte dieses schönen Glockenturmes sind wir durch glückliche Archivfunde vorzüglich unterrichtet (vgl. A. Nardini, *Il Campanile di Santa Maria del Fiore*, in „Rassegna Nazionale“, anno V). Daraus ergibt sich, daß kein geringerer als Giotto am 28. Juli 1334 den Grundstein legte. Von ihm stammt in der heutigen Form des Turmes nur das

Sockelgeschoß; dann führte der Bildhauer Andrea Pisano zwischen 1337 und 1342 den Bau weiter, und vollendet hat ihn Francesco Talenti im Jahre 1351. Den Plan für den plastischen Schmuck und vielleicht auch die Entwürfe rühren von Giotto her. Die Mehrzahl der Reliefs sind von Andrea Pisano und seinen Schülern ausgeführt; vollendet hat den Zyklus erst Luca della Robbia im Jahre 1440. Nach der vorzüglichen Untersuchung von Schlosser (Jahrb. Kaiserh. XVII S. 67 ff.) setzt sich die ganze Bilderreihe folgendermaßen zusammen:

### I. Untere Reihe.

Westseite (siehe Fig. 13 bei Schlosser).

1. Erschaffung Adams.
2. Erschaffung Evas.
3. Die Arbeit der ersten Eltern (Fig. 20 bei Schlosser).
4. Jabal, der erste Seßhafte auf Erden und Erfinder der Viehzucht.
5. Jubal, der Vater der Geiger und Pfeifer.
6. Tubalkain, der erste Schmied der Welt.
7. Noe, trunken, der erste Weingärtner.

Südseite (siehe Fig. 13 bei Schlosser).

1. „Gionitus“, ein Sohn Noes, der Erfinder der Sternkunde.
2. Armatura (Arbeiter auf einem Gerüst), die Kunst des Häuserbaues und der Geräte; die erste der mechanischen Künste.
3. Medicina, der Arzt besieht ein Uringlas, das ihm eine Frau gebracht hat.
4. Venatio, ein Reiter auf galoppierendem Pferd.
5. Lanificium, zwei Frauen am Webstuhl (Fig. 22 bei Schlosser).
6. „Phoroneus“, der Erfinder von Gesetz und Ordnung.
7. Dädalus, der Ahnherr der Künstler, am Leibe befiedert, mit künstlichen Flügeln.

Ostseite.

1. Navigatio, ein Schiff von zwei Ruderern geführt.
2. Herkules säubert die Erde von Ungeheuern, um sie so für friedliches Kulturleben geeignet zu machen.
3. Agricultura, zwei pflügende Männer.
4. Theatrica, ein Mann auf einer Art Biga fahrend.
5. Architectura, Architekt, der einen Grundriß entwirft.

Nordseite (siehe Fig. 14 bei Schlosser).

1. Sculptura, Bildhauer bei der Arbeit.
2. Pictura, Maler vor der Staffelei.
3. Priscian lehrt den Knaben die Grammatik (Fig. 24 bei Schlosser).
4. Zwei Vertreter der Logik und Dialektik disputieren miteinander.
5. Orpheus unter den Tieren des Waldes spielend.
6. Euklid und Pythagoras als Vertreter der Geometrie.
7. Tubalkain, der Erfinder der Musik, auf den Schlag seiner Hämmer horchend.

### II. Obere Reihe.

Westseite. Die sieben Planeten

(siehe die Skizzen bei Schlosser S. 60).

1. Luna, über Wasser thronend, in der Hand eine Brunnenschale.
2. Merkur, zwei Kinder unterrichtend.
3. Venus, auf der Hand ein nacktes, sich umarmendes Menschenpaar tragend.
4. Sol als jugendlicher König.
5. Mars als Krieger zu Pferd.
6. Jupiter als Mönch mit Kelch und Kreuz.
7. Saturn mit dem Rad der Zeit, eine kleine menschliche Figur in seinen Mantel hüllend.

Südseite. Die sieben Tugenden  
(siehe die Skizzen bei Schlosser S. 61).

1. Fides mit Kelch und Kreuz.
2. Caritas mit Füllhorn und Herz.
3. Spes, geflügelt; über dem Haupt schwebt eine Krone.
4. Prudentia mit Doppelkopf, Spiegel und Schlange.
5. Iustitia mit Wage und Schwert.
6. Temperantia mit zwei Gefäßen.
7. Fortitudo mit Keule und Schild.

Ostseite. Die sieben freien Künste  
(siehe die Skizzen bei Schlosser Fig. 17).

1. Astronomie mit Astrolabium.
2. Musik mit Hackbrett.
3. Geometrie mit Zirkel und Quadrant.
4. Grammatik drei Kinder unterrichtend.
5. Rhetorik mit kleinem Schild und Schwert.
6. Logik mit der Schere.
7. Arithmetik an den Fingern rechnend.

Nordseite. Die sieben Sakramente  
(siehe Fig. 18 bei Schlosser).

1. Die Taufe: ein Mönch vor dem Taufbrunnen stehend gießt Wasser über den Kopf eines Kindes, das der Pate hält.
2. Die Buße: ein junger Priester, sitzend, spendet einem vor ihm knienden Sünder die Lossprechung.
3. Die Ehe: ein Brautpaar wechselt vor dem Priester und den Zeugen die Ringe.
4. Die Priesterweihe: unvollständig; man sieht nur noch einen Bischof vor einem Betpult.
5. Die Firmung: ein Bischof salbt die Stirn eines Kindes, das von der Patin getragen wird.
6. Das heilige Sakrament des Altars: ein Priester bei der Wandlung.
7. Die letzte Ölung: ein Priester, von zwei Klerikern begleitet, salbt einem Kranken die Brust.

Welches ist nun der geistige Gehalt dieses großen Zyklus? Schlosser hat ihn gewiß richtig erfaßt, wenn er a. a. O. S. 70 schreibt: „Mit der Erschaffung der beiden ersten Eltern hebt die Epopöe des geistigen Ringens der Menschheit an; hilflos hinausgestoßen aus dem Paradiese, mit dem Fluche der Erbsünde beladen, mußten sie in hartem Kampfe mit der ehernen Necessitas ihre Kräfte entwickeln. Karst und Spindel in den Händen der ersten Eltern, das ist der kümmerliche Anfang der langen Geschichte der Arbeit auf Erden. Es folgen die ersten Erfindungen der Söhne Adams, die den Grund legen zur Reihe jener Künste, die der Notdurft und der Annehmlichkeit des gemeinen Lebens vor allem dienen sollen, wie sie das scholastische Mittelalter in seinen „Artes mechanicae“ fixiert hat: der Bau fester Wohnungen, die Kunst, den kranken Körper zu heilen und ihn zu bekleiden, Schifffahrt und Handel, Ackerbau, das Weidwerk und die Kunst der Rennbahn. So ist nunmehr auf der von den Ungeheuern der Vorzeit gereinigten, durch weise Gesetze regierten Erde der Boden bereitet für das Gedeihen höherer Betätigung des Geistes, für Kunst und Wissenschaft. So erscheinen die bildenden Künste, die Poesie und die großen Lehrerschulmäßigen Wissens. Dies leitet bereits zu der zweiten Reihe der Darstellungen, gleichsam zu dem zweiten Gesang des Epos hinüber. Waren es dort die ersten Pfadfinder der Erde, die Entdecker und Erfinder, die den Kampf mit der Necessitas siegreich aufgenommen haben, so erscheinen hier die elementaren, sittlichen und geistigen Mächte selbst, die das Leben der Menschheit beherrschen. Dieses, unter dem Einfluß der Planeten, als dem höchsten Prinzip der Necessitas, stehend (Mecha-



nica), wird menschenwürdig und gottgefällig durch das Wirken der Virtus, die sich in den sieben Tugenden äußert (Practica, Ethica), und der Sapientia, deren Grundlage die sieben freien Künste sind (Theorica). Seine Vollendung erreicht es aber in der christlichen Weltordnung durch die göttliche Gnade, deren Ausdruck die Gnadenmittel der sieben Sakramente sind...“

b) Auch an profanen Denkmälern erscheint dieser enzyklopädische, aus physischen und ethischen Motiven zusammengesetzte Bilderkreis. Zu den frühesten Werken gehört der Brunnen (Fonte maggiore) vor dem Rathaus in Perugia, von den beiden Pisani gegen Ende des 13. Jahrhunderts ausgeführt (vgl. Archivio storico dell'arte 1894, S. 484 ff.).

Rein formalen und dekorativen Zwecken sind diese Ideen alsdann dienstbar gemacht an den Kapitälchen der unteren Säulen des Dogenpalastes zu Venedig (vgl. Annales archéol. XVII S. 69 ff.). Da finden wir Beispiele großer Gerechtigkeit und Tugend (Urteil Salomons, die Enthaltbarkeit des Scipio, die Milde Trajans), dann Fabelwesen, die Hauptlaster, die Tugenden, die Arbeiten der zwölf Monate, die Lebensalter, die Gewerbe, die Planeten, die Vertreter der Philosophie und die sieben freien Künste, die großen Herrscher der Welt (Nabuchodonosor, Darius, Alexander, Augustus, Trajan, Titus).

Auf dem großen Zyklus im sog. „Salone“ des Stadtpalastes zu Padua, wo in breiter, uns vielfach nicht mehr verständlicher Ausführlichkeit durch die Sternbilder, Zodiakus, Planeten, Monatsbilder und eine Fülle von profanen und religiösen Sujets gezeigt werden soll, wie das geheimnisvolle siderische Leben des Universums auf das Schicksal der Menschen einwirkt, kann hier nur kurz verwiesen werden (vgl. Schlosser in Jahrb. Kaiserh. XVII S. 78 und Annales archéol. XIX S. 241 ff.; XXVI S. 189 ff. u. 250 ff.).

c) Wie man in streng theologischen Kreisen die physischen und ethischen Motive benützte, um den großen Lehrer der Schule zu verherrlichen, zeigt uns das Bild vom Triumph des hl. Thomas in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz, auf dem die bisher behandelten ethischen und physischen Motive in geistreicher Gruppierung sich vereinigt finden. Wir verweisen dafür auf die eingehende Behandlung bei Schlosser in Jahrb. Kaiserh. XVII, Kraus, K. G. II 2 S. 146 ff. und oben S. 149. Das umseits beigefügte Schema gibt den Inhalt des Gemäldes wieder.

d) Die Wichtigkeit, die den hier zur Behandlung stehenden physischen und ethischen Motiven in der mittelalterlichen Kultur zukommt, wird vollends klar, wenn man sich erinnert, daß auf ihnen das unsterbliche Gedicht Dantes, die „Divina Commedia“ aufgebaut ist (vgl. das Schema der drei Reiche des Jenseits auf S. 174, nach Schlosser a. a. O. S. 42). Die Hölle ist nach Dante ein gewaltiger, amphitheatralisch aufgebauter, in Terrassen abgestufter Trichter, dessen Spitze im Mittelpunkt der Erde liegt. Der Eingang liegt auf der östlichen (bewohnten) Hemisphäre. Entstanden ist diese Höhlung durch den Sturz Luzifers; und durch die so aus dem Erdinneren herausgeschleuderten Erdmassen entstand auf der westlichen Hemisphäre der Inselberg des Purgatoriums. Dante findet, von Virgil geführt, den Eingang zur Unterwelt und gelangt zunächst in den Limbus. In den ersten drei Terrassen der Hölle findet er diejenigen, die in tödsündlicher Weise der Unkeuschheit (Luxuria), der Völlerei (Gula) und der Habsucht (Avaritia) ergeben waren. Der Styx, in dem die der Trägheit (Acedia) Ergebenen versenkt werden, trennt die obere Hölle von der unteren. Durch das Höllenschloß Dis führt der Weg zur Terrasse, wo die Zornigen (Ira) gestraft werden. In zehn Abteilungen („Malebolgen“) werden die gepeinigt, die durch Invidia, Unredlichkeit aller Art gesündigt haben. Im tiefsten Höllentiefen wird das schwerste Laster, die Superbia, die die Wurzel der schwärzesten Tat, die ein Mensch begehen kann, des Verrates ist, gestraft. Hier im Mittelpunkt der Erde sitzt der dreiköpfige Luzifer, der mit seinen drei Mäulern die Erzverräter Judas, Brutus und Cassius zermalmt. Durch die westliche Hemisphäre hindurch gelangt Dante jetzt zum Läuterungsberg, der ebenfalls wie die Hölle nach dem Prinzip der Hauptlaster, nur in umgekehrter Reihenfolge, in sieben Terrassen zerfällt.

Ausgießung des Heiligen Geistes  
(Am Gewölbe)

Job	David	Paulus	Markus	Joh. Ev.	„Sabellius“	„Averroës“	„Arius“	Matthäus	Lukas	Moses	Isaias	Salomon	
Temperantia				Prudentia	Fides	Caritas	Spes	Iustitia	Fortitudo				
								S. Sapientia					
								S. Thomas					

Die sieben Gaben des Heiligen Geistes

Die sieben Planeten

Justinian	Innozenz IV. (?)	Hippokrates	S. Hieronymus	S. Dionysius Areopagita	S. Johannes Chrysostomus	S. Augustinus
Bürgerliches Recht	Kanonisches Recht	Physik	Sensus litteralis	Sensus allegoricus	Sensus tropologicus	Sensus anagogicus
Furcht des Herrn	Rat	Frömmigkeit	Verstand	Wissenschaft	Weisheit	Stärke (?)

Jurisprudenz  
Scientia moralis

Theologie  
Sc. divinalis

Quadrivium  
Sc. mathematicalis

Philosophie

Trivium  
Sc. rationalis

Triumph des hl. Thomas in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

Selbst stufenweise Läuterung an sich erfahrend, durchwandert der Dichter das Fegfeuer und gelangt zum irdischen Paradies, wo einst Adam und Eva wohnten. Hier tritt dem von Sünden gereinigten Dichter auf dem Triumphwagen der Kirche Beatrice als Verkörperung der Theologie, begleitet von den drei theologischen und den vier Kardinaltugenden, den sieben Gaben des Heiligen Geistes, den 24 Ältesten, den vier Evangelisten und den übrigen Verfassern der heiligen Bücher des Neuen Testaments entgegen. Beatrice hält Dante jetzt eine große Strafpredigt, und er darf sich ihr erst nahen, nachdem er in die Flut des Lethestromes getaucht worden und zerknirscht seine Schuld bekannt hat. Jetzt bringen ihn die vier Kardinaltugenden vor den Greifen, der den Gotteswagen zieht, und auf Bitten der drei theologischen Tugenden läßt Beatrice den Schleier fallen, der bisher ihre Gestalt bedeckt hat. Von der Theologie (Beatrice) und den sieben Tugenden wird er alsdann auf den höchsten Gipfel des irdischen Paradieses geführt, und von hier beginnt der Aufflug zum Himmel (Paradisus caelestis). Die Seligen wohnen in den neun Sphären des ptolemäischen Weltsystems, die die Erde umkreisen. Den unteren Himmel bilden Luna, Merkur und Venus, den mittleren Sol, Mars, Jupiter und Saturn; der obere Himmel besteht aus dem Fixsternhimmel, dem Kristallhimmel und dem Empyreum. Der Himmel des Sol ist beherrscht von der Prudentia, in ihm wohnen die heiligen Kirchenlehrer; der Himmel des Mars von der Fortitudo, in ihm wohnen die heiligen Krieger; der Himmel des Jupiter von der Temperantia, in ihm wohnen die heiligen Könige; der Himmel des Saturn von der Temperantia, in ihm erfreuen sich die Aszeten der Seligkeit. Im Fixsternhimmel treten dem Dichter nacheinander Petrus, Jakobus und Johannes Evangelista entgegen, die ihn über die drei göttlichen Tugenden, den Glauben, die Hoffnung und die Liebe, belehren. Jetzt erst ist der Dichter würdig, in den Kristallhimmel, das Primum mobile, vorzudringen, das von den neun Intelligenzen der Engelchöre umkreist wird. Im Empyreum endlich, dem eigentlichen Himmel, sieht Dante die Himmelsrose der Seligen und die heiligste Dreifaltigkeit. Doch das sind Dinge, die keines Menschen Auge schauen und keines Menschen Griffel beschreiben kann; und das Gedicht bricht plötzlich ab mit den Worten:

Hier war die Macht der Phantasie bezwungen.  
 Schon aber folgten Will' und Wünschen gerne,  
 Gleichwie ein Rad, gleichmäßig umgeschwungen,  
 Der Liebe, die beweget Sonn' und Sterne.

Von der Ikonographie der ethischen und physischen Motive herkommend, versteht man, wie Dante zu der eigentümlichen Anlage der „Divina Commedia“ kam. Die Vorstellungen, welche die bildende Kunst im Mittelalter in so hohem Maße beherrschten, bilden den Grundriß und den Aufbau des gewaltigen Gedichtes.

## § 9. Motive aus Sage und Geschichte

Literatur: Comparetti, Virgilio nel medio evo. Deutsch von Ditschke. Leipzig 1875. — Mäle II S. 335 ff. — Piper a. a. O. I S. 409 ff. — Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter; Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2 Bde. Bonn 1886.

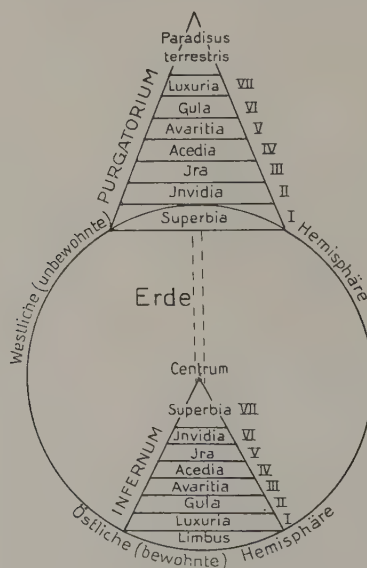
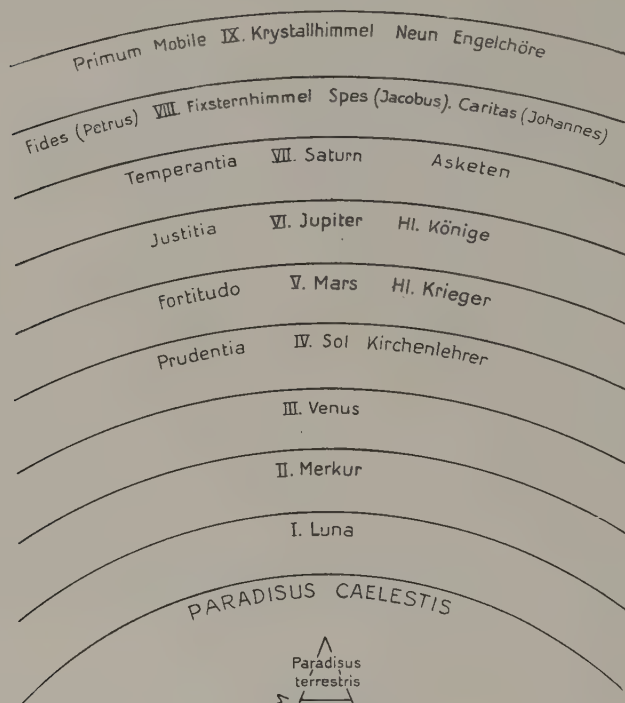
1. In der Zeit, als unter dem Einfluß der aufblühenden Scholastik die didaktische Richtung der christlichen Kunst ihre vollendetste Form, wie wir sie aus der Ikonographie der Kalenderbilder, der sieben freien Künste und der ethischen Begriffe kennen lernten, gefunden hatte, treten, allerdings nicht in so enger Verbindung mit dem christlichen Bilderkreis, sondern meist an Kapitälern, Friesen, auf Werken der Kleinkunst und des Kunsthandwerkes, eine Reihe von Szenen aus der antiken Sage und Geschichte auf, wie Alexanders Greifenfahrt, der zeltende Aristoteles, Virgil im Korb usw., die durch ihr Erscheinen an kirchlichen Orten und kirchlichen Gegenständen in



viel höherem Grade als Fremdkörper wirken als die bisher behandelten Motive. In unterhaltenden Schriften viel verbreitet, wurden sie von Predigern

### Die Trinität Die Himmelsrose

X. Empyreum



Schema der drei Reiche des Jenseits nach Dante.

als Beispiele moralischer Unterweisung gern gebraucht und erlangen so eine gewisse Volkstümlichkeit, die vereinzelt zu bildlichen Darstellungen führte.

a) In welcher Absicht hat man solche Szenen an Kirchen und kirchlichen Gegenständen angebracht? Wollte man das Publikum mit beliebten Spässen anziehen und unterhalten; sind das lediglich Ausflüsse fröhlicher Künstlerlaune, die für den Schmuck besonders von Kapitälern und Friesen die Motive ebenso unbesorgt wählte, wie der naive Sinn des Publikums und die Toleranz der Geistlichkeit das für uns Anstößige oder doch Unpassende auch an heiliger Stätte zu dulden bereit war? So fragt Panzer (Freiburger Münsterblätter, 2. Jahrg. S. 28), und er antwortet mit Recht, daß solche Geschichten um der in ihnen enthaltenen Moral willen verwendet worden seien. Man hat sie, nachdem sie zuerst in volkstümlichen Schriften bekannt geworden waren, dargestellt wegen der Berührungspunkte, die sie mit heilsgeschichtlichen Tatsachen und Vorschriften der christlichen Moral boten. Die Monumente selbst lehren das durch die Art und Weise, wie sie diese Motive aus der antiken Sagengeschichte mit christlichen Heilstatsachen zusammenstellen. Es sei auf die Säulen im Chorumgang des Basler Münsters (12. Jahrh.) hingewiesen. Auf der ersten Säule ist Alexanders Greifenfahrt mit der Geschichte des Sündenfalles zusammengestellt; auf der zweiten ist durch vier gegen wilde Tiere kämpfende Ritter der Gedanke angedeutet, daß infolge des Sündenfalles die Tugend einen schweren Kampf gegen das Laster zu bestehen hat; auf der dritten ist die Geschichte von Pyramus und Thisbe als Vorbild des Opfertodes Christi dargestellt; auf der vierten wird dieser Gedanke durch Isaaks Opferung fortgesetzt. Die glückselige Folge des Opfertodes Christi ist die Aufnahme der Gläubigen in Abrahams Schoß; diejenigen, die sich die Erlösung nicht aneigneten, werden von höllischen Drachen verschlungen. Der im Greifenwagen fahrende Alexander, der den Versuch macht, in den Himmel einzudringen, ist in seiner sündhaften Neugierde, etwas kennen zu lernen, was nicht für ihn bestimmt ist, ein Sinnbild der ersten Menschen, die durch das gleiche Streben zur Sünde getrieben wurden. Daß die Tragödie von Pyramus in dem angegebenen Sinne hier zu nehmen ist, lehrt der Zusammenhang, und mittelalterliche Schriftstellen bezeugen es ausdrücklich (vgl. Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 70 ff.).

Auf einem Kissen aus der Patrokluskirche in Soest (vgl. Abb. 16 bei Panzer) ist die Fahrt Alexanders als Typus törichter Hoffart dem „Agnus Dei“ als dem Sinnbild der Demut gegenübergestellt. Auch Bertold von Regensburg bezieht sich in einer seiner Predigten (Pfeiffers Ausgabe I S. 397) auf Alexanders abenteuerliche Fahrt als abschreckendes Beispiel der Hoffart. Es sei bei dieser Gelegenheit auch darauf hingewiesen, daß in spätbyzantinischen Kirchen der Bukowina des öfteren Aristoteles, Platon und Thukydides als Helden der Tugend neben Heiligen des Alten und Neuen Testaments dargestellt sind (vgl. O. Tafrali, Académie des inscriptions et belles-lettres: Comptes rendus 1924 S. 39 ff.).

b) Alexanders Greifenfahrt. (Vgl. über die weitverzweigte literarische Überlieferung der Alexandersage die Einleitung des zweiten Bandes von P. Meyer, Alexandre le Grand, Paris 1886: Bibliothèque française du moyen-âge Bd. V, und F. Kämpfers, Alexander der Große und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage, Freiburg i. Br. 1901: Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte, hrsg. von Grauert, I. Bd. Heft 2—3 S. 55 ff.) Die bildlichen Darstellungen behandelt Panzer a. a. O. S. 1 ff.: Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung. Schon in der hellenistischen Zeit bildete sich um die Person Alexanders ein großer Sagenkreis, in dem sein Leben und seine Kriegszüge unter Benützung altbabylonischer Mythen mit vielen Fabeln und wunderbaren Begebenheiten ausgeschmückt wurden. Die literarische Form erhielt dieser Roman zuerst im 3. Jahrhundert n. Chr. in Alexandrien von einem unbekannten Autor, den man Pseudo-Kallisthenes zu nennen pflegt. Dieser Roman wurde in alle Kultursprachen des Morgen- und Abendlandes übersetzt; bei uns im Westen las man ihn vornehmlich in einer Bearbeitung, die ein Archipresbyter Leo gelegentlich einer Gesandtschaftsreise in Konstantinopel im 10. Jahrhundert für den Herzog Johannes von Kampanien machte. Um 1130 bearbeitete den Stoff in deutschen

Versen ein Geistlicher namens Lamprecht am Mittelrhein und um die Mitte des 13. Jahrhunderts Rudolf von Ems in seiner „Alexandreis“. Dieser sagt ausdrücklich, daß vor ihm den gleichen Stoff unter andern auch ein gewisser Bertold von Herbolzheim „für den edlen Zähringer“ bearbeitet habe, dessen Werk wir aber nicht mehr besitzen. Die Greifenfahrt wird in diesem Alexanderroman also erzählt: Als Alexander den ganzen Osten bezwungen hatte, glaubte er am Ende der Erde angekommen zu sein, und er will nun erforschen, ob da wirklich Himmel und Erde zusammenstoßen. Zufällig fand er da, wo er sich aufhielt, große, starke, aber zahme Vögel; er läßt zwei fangen und drei Tage lang hungern. Dann befiehlt er, eine Art Korb und ein Joch herzurichten; das Joch wird den Vögeln aufgelegt und durch Stricke am Korb befestigt. Er besteigt den Korb und ergreift zwei Speere, an die oben eine Pferdeleber gesteckt ist. Die hungrigen Vögel schnappen nun danach, können aber das Fleisch, weil sie durch das Joch zurückgehalten werden, nicht erreichen. Durch das fortwährende Emporstreben nach dem Fleisch ziehen sie



Bild 46 u. 47. Alexanders Greifenfahrt im Freiburger und im Basler Münster.

den Korb mit seinem Insassen in die Luft empor. So in großer Höhe angelangt, begegnet plötzlich dem König ein Vogel von menschlicher Gestalt, der ihm drohend befiehlt, auf die Erde zurückzukehren. Alexander schaut erschrocken hinab und glaubt unter sich eine große, im Kreis eingerollte Schlange und in ihrer Mitte eine kleine Tenne zu sehen. Der Vogel erklärt ihm, die Schlange sei das Meer und die Tenne die von ihm umschlossene Erde. Alexander muß seine Speere senken, und die Vögel stoßen in raschem Fluge zur Erde hinab, wo der König glücklich, aber weit von seinem Ausgangspunkte landet.

Die beiden besten und auch künstlerisch wirksamsten Darstellungen dieser Anekdote befinden sich an romanischen Säulenkapitälern des Münsters zu Basel und zu Freiburg i. Br. aus dem 12. Jahrhundert (Bild 46 u. 47). Die richtige Deutung haben uns französische Archäologen geben müssen (vgl. Durand, *Annales d'archéol.* XXV S. 141 ff., und Cahier, *Nouv. Mém. d'Archéol.* S. 166 ff.). Beide Werke sind nach meinem Dafürhalten von einem Künstler gemeißelt, denn das Gesicht des jugendlichen Königs, seine Kopftracht, der Korb, in dem er sitzt, sind in beiden Fällen ganz übereinstimmend. Auch die beiden gut stilisierten Greife sind auf den Denkmälern einander sehr ähnlich. Daß in Freiburg i. Br. an den Stangen Hasen, in Basel Fleischklumpen hängen, macht den einzigen Unterschied aus. In Basel und Freiburg hat man dieses Thema gewählt, weil man aus Bertold von Herbolzheim die Sage von der Greifenfahrt Alexanders kannte. Viel roher und ungeschickter im Aufbau



ist die Szene am Portal der Pfarrkirche zu Remagen dargestellt (Fig. 4 bei Panzer). Älter sind freilich kleine Reliefs mit der Greifenfahrt byzantinischer Herkunft, so ein solcher im Athoskloster Dochiariu (Fig. 6 bei Panzer), in S. Marco zu Venedig (Fig. 5 ebd.), an der Demetriuskathedrale zu Wladimir (Fig. 9 ebd.), eine Elfenbeintafel im Museum zu Darmstadt (Fig. 7 ebd.) und ein Mosaikbild auf einem Diadem der Sammlung Khanenko (Fig. 10 ebd.). Aus der östlichen Kunst stammen also wohl die ersten Versuche, die Greifenfahrt Alexanders bildlich darzustellen, und zwar sind es, wie in so vielen andern Fällen, orientalische Teppiche und Gewebe gewesen, auf denen man gerade solche symmetrisch angeordnete Szenen mit Tiergestalten besonders liebte, die das neue Motiv dem Westen überlieferte. So hat Pottier im *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* 1902 ein Leinwandgewebe, das als Umhüllung einer aus dem Orient stammenden Reliquie in der Stiftskirche St-Martin in Montpézat (Tarn-et-Garonne) diente, veröffentlicht. Das Gewebe ist ägyptisch-koptischen Ursprungs etwa aus dem 4.—10. Jahrhundert und zeigt eine ganze Reihe von Darstellungen aus der Alexandersage, darunter auch unsere Greifenfahrt (vgl. R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Ost: Wallraf-Richartz-Jahrbuch III u. IV S. 49 ff.*). Für andere minder bedeutende Darstellungen sei auf Panzer (a. a. O.) und Sauer (*Symbolik* S. 439) verwiesen.

c) Der zeltende (= trabende) Aristoteles (vgl. Héron, *La légende d'Alexandre et d'Aristote*, Rouen 1892; A. Borgeld, *Aristoteles en Phyllis*, Groningen 1902). An einigen Kirchen Frankreichs aus dem Ende des 13. oder dem Anfang des 14. Jahrhunderts, nämlich an der Fassade der Kathedrale von Lyon (vgl. *Revue d'architecture* I S. 385 ff. und *Annales d'archéol.* VI S. 145), am Portal „de la Calende“ der Kathedrale zu Rouen, an einem Kapitäl im Langhaus der Kirche St-Pierre zu Caen (vgl. E. de Robillard de Beaurepaire, Caen illustré, Caen 1896, S. 180) und an einem Chorstuhl der Kathedrale zu Lausanne (vgl. *Annales d'archéol.* XVI S. 56) findet sich folgende Szene: Ein Mann mit ausdrucksvollem, bärtigem Gesicht und einer orientalischen kronenartigen Kopfbedeckung bewegt sich auf allen vieren nach Art eines Tieres auf dem Boden vorwärts. Auf seinem Rücken sitzt vergnügt ein junges Mädchen, die Zügel in der Linken und eine Peitsche in der Rechten. Dieser Darstellung liegt folgende erst im Mittelalter auftretende Legende zu Grunde: Aristoteles, der größte Weltweise des Altertums, war der Erzieher des jungen Alexander, des Sohnes König Philipps von Mazedonien. Anfangs nahmen die Studien des hochbegabten und fleißigen Prinzen einen vortrefflichen Fortgang. Als er aber in die Jünglingsjahre kam, mußte Aristoteles wahrnehmen, daß sein Schüler das Interesse an den Wissenschaften verloren hatte. Er forschte dem Grunde der Veränderung nach und erfuhr, daß Alexander mit einer Hofdame der Königin namens Phyllis (anderwärts auch Campaspe geheißen) ein Liebesverhältnis unterhielt. Der strenge Lehrer machte seinem Schüler Vorwürfe über dieses unpassende Verhalten und veranlaßte schließlich den Vater, dem Prinzen das Zusammentreffen mit seiner Geliebten zu verbieten. Die schlaue Phyllis rächte sich dafür an Aristoteles auf ihre Art. Eines Morgens trat sie, wie wenn nichts geschehen wäre, freundlich an das Fenster des Studierzimmers des Gelehrten, tat ihm schön und brachte ihn so weit, daß er ihr seine Liebe erklärte. Sie willigte ein, seine Geliebte zu werden, wenn sie ein einziges Mal auf ihm in der Stube herumreiten dürfe. Aristoteles willigte, ganz verblendet, ein; ja er trug sie auch in den Garten hinaus. Das war es aber gerade, was Phyllis wollte, denn in den Gemächern der Königin war der ganze Hofstaat versammelt, um die Niederlage des strengen Sittenrichters mitanzusehen.

Diese Legende ist wohl erst im Mittelalter als Beleg für den Satz: „Alter schützt vor Torheit nicht“, und für den andern Gedanken: „Weltweisheit allein genügt nicht, es muß dazu noch die christliche Tugend treten“, erfunden worden. In Frankreich finden wir die Legende zuerst in einem Gedicht eines gewissen Henri d'Andeli, Kanonikus von Rouen im Anfang des 13. Jahrhunderts (vgl. Bédier, *Les Fabliaux*, Paris 1893, S. 170 ff.), und in Deutschland hat sie ein unbekannter Poet des 15. Jahrhunderts in 530 Versen sehr anschaulich erzählt (vgl. H. F. v. d. Hagen, *Gesamt-*

abenteuer I, Stuttgart 1850, S. 17). Hans Sachs hat sie bekanntlich zu einer „Comedi“ verarbeitet, welche den Titel führt: „Persones, die Königin, reit den Philosophum Aristotelem.“ Bildlich dargestellt finde ich in Deutschland die Legende auf einer Elfenbeintafel zu Aachen, besprochen von Lersch, Jahrbücher des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande XI S. 123 ff. u. Taf. vi. Der Vorgang ist hier in zwei Szenen zerlegt: Aristoteles verweist seinem Schüler den Umgang mit Phyllis, und er selbst geht mit ihr auf dem Rücken auf allen vieren. Dann erscheint sie auf Teppichen der städtischen Sammlungen zu Freiburg i. Br. (vgl. H. Schweitzer, Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br.: Schau-ins-Land-Zeitschr. 31. Jahrl. S. 35 ff.). Auf dem einen Teppich sitzt Phyllis als Königin in der Tracht des 14. Jahrhunderts auf Aristoteles (vgl. Fig. 9 ebd.), und auf dem sog. Maltererteppich (farbige Tafel bei Schweitzer) wird die Legende ebenfalls in zwei Szenen: Aristoteles liebkost die Phyllis vom Fenster seines Zimmers aus, und er geht auf allen vieren mit der Phyllis auf dem Rücken im Garten herum, erzählt. In Italien ist sie auf einer Wandmalerei im Museum zu Treviso (vgl. Jahrb. Kaiserh. 1898) und auf einem Elfenbeinkasten der Sammlung Carrand in Florenz zu sehen. Weitere Beispiele bei Sauer a. a. O. S. 446).

d) Virgil im Korb. Virgil ist nach mittelalterlicher Anschauung ein großer Zauberer, und Vinzenz von Beauvais erzählt in seinem *Speculum historiae* VI, Kap. 61 und 62 eine große Zahl von Zauberstücken, die er ausführte. Folgende Legende, die sich in einem deutschen Gedichte des späteren Mittelalters bei H. F. v. d. Hagen a. a. O. II S. 513 ff. in etwas ungewöhnlicher Fassung und breiter Ausmalung findet, scheint ihm unbekannt gewesen zu sein: Virgil hatte sich in die Tochter des Kaisers Augustus verliebt und von ihr das Versprechen erhalten, daß sie ihn bei Nacht in einem Korb vermittelt eines Flaschenzuges zu ihrem Fenster emporziehen wollte. Virgil war aber so unvorsichtig, mit seinen Freunden von diesem Stelldichein zu reden; und die Prinzessin, der dies zu Ohren kam, beschloß, sich an ihm zu rächen. Virgil kam zur verabredeten Stunde, setzte sich in den Korb und ließ sich emporziehen. Aber die erzürnte Prinzessin läßt den Korb in halber Höhe zwischen Erde und Fenster hängen; und in dieser Lage finden die Römer ihren berühmten Poeten. Spott und Hohn ist sein Anteil. Es wird alsdann noch beigefügt, daß der Zauberer-Dichter sich dafür rächte, indem er mit einem Schläge alle Herdfeuer in Rom auslöschte, so daß man weder kochen noch backen konnte; nur an seiner treulosen Geliebten sollten sie wieder angezündet werden können.

Die moralische Absicht, in der man diese Legende erzählte und darstellte, ist also mit jener über Aristoteles und Phyllis aufs engste verwandt. Beide Szenen treten darum auch oft als Seitenstücke auf, so auf dem oben erwähnten Kapital der Kirche St-Pierre zu Caen und auf einer Elfenbeintafel des 14. Jahrhunderts der ehemaligen Sammlung Montfaucon (vgl. Montfaucon, *Antiquité expliquée* III 2 pl. 194) und am Chorgestühl der Kathedrale zu Rouen. Im Kreuzgang von Cadouin (Dordogne) hat man eigens eine Säule hergerichtet, um daran die Virgillegende treffend anbringen zu können (vgl. Fig. 11 bei Schweitzer a. a. O.). Das Abenteuer Virgils ist hier ausführlich geschildert (vgl. *Annales d'archéol.* VI S. 157 ff. und Fig. 2 u. 3). Mit Vorliebe haben im ausgehenden Mittelalter die Kupferstecher sich unseres Themas bemächtigt und es in breiter Ausmalung dargestellt, so auf einem italienischen Stich des 15. Jahrhunderts im Dresdener Kupferstichkabinett (vgl. Passavant, *Le Peintre-Graveur* V S. 22 Nr. 42). In Deutschland und den Niederlanden haben Urs Graf, Georg Pencz, Daniel Hopfer und Lukas von Leyden (siehe Fig. 12 bei Schweitzer) die Virgilgeschichte behandelt. Aber die ältesten erhaltenen Darstellungen in Deutschland sind wohl jene in der Manessischen Liederhandschrift (Taf. 31 in der Ausgabe von Kraus) und auf dem Maltererteppich in der Freiburger Sammlung, auf dem wir auch die Aristoteleslegende gefunden haben.

e) Pyramus und Thisbe. Im vierten Buche der Metamorphosen des Ovid erzählt eine der Mägde der Alcithoe in der Spinnstube folgende Geschichte: Pyramus und Thisbe waren Nachbarskinder in der großen Stadt Babylon. Von Jugend an liebten



sie sich, aber ihre Eltern verboten ihnen, sich zu treffen. Sie konnten sich nur durch eine Ritze in der Scheidemauer der beiden Häuser, in denen sie wohnten, unterhalten. Darum kamen sie überein, in der Nacht zu fliehen und sich an dem Grabmal des Ninus, wo ein Maulbeerbaum mit schneeweißen Früchten und eine kühle Quelle sich befand, zu treffen. Thisbe war zuerst an der Stelle. Aber während sie auf den Geliebten wartete, kam eine Löwin, den schäumenden Rachen mit dem frischen Blute gemordeter Rinder beschmiert, um ihren Durst an der Quelle zu stillen. Thisbe floh in eine Höhle, verlor aber in der Eile ihr Obergewand. Nachdem die Löwin ihren Durst gestillt hatte und in den Wald zurückkehren wollte, findet sie das Gewand und zerreißt es mit ihrem blutigen Maule. Unterdessen war auch Pyramus an der verabredeten Stelle angekommen und bemerkt die Spuren des wilden Tieres; und da er statt seiner Braut nur ihren blutbefleckten Mantel findet, glaubt er, daß das wilde Tier Thisbe gefressen habe, und erdolcht sich. Nach einiger Zeit verläßt Thisbe die Höhle, um ihren Geliebten zu treffen. Sie findet ihn sterbend neben ihrem blutigen Gewand und stürzt sich selber in das Schwert, das noch warm war vom Blute des Geliebten. Diese Fabel las man im Mittelalter wohl nicht bei Ovid selber, sondern etwa in den *Gesta Romanorum* (ed. Oesterley, Berlin 1872, S. 634), einem vielverbreiteten Exempelbuch des Mittelalters, wo sie in Verbindung mit verwandten Legenden, die sich in geistlichem Sinne deuten ließen, große Verbreitung fand.

Häufig dargestellt wurde die Legende, nach den vorhandenen Denkmälern zu schließen, zwar nicht; aber daß sie in der Vorstellungswelt des hohen Mittelalters eine große Rolle spielte, ergibt sich aus der Tatsache, daß fast alle Dichter der Zeit auf sie Bezug nehmen (vgl. Fr. Panzer, *Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen*; S.-A. aus dem Jahrbuch für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, 7. Jahrg., 1904). Auf dem oben angeführten Kapitäl einer Säule im Chorumgang des Münsters zu Basel ist sie in vier Abschnitten geschildert: a) Thisbe hat sich auf einen Baum geflüchtet und Pyramus begegnet dem Löwen mit ihrem Mantel im Maule; b) Pyramus tötet den Löwen; c) Pyramus hat sich mit dem Schwerte durchbohrt, und Thisbe findet ihn; d) Thisbe stürzt sich in dasselbe Schwert und liegt in Umarmung über Pyramus (vgl. die Abb. bei Cahier: *Nouv. Mél. d'Archéol.*, *Curiosités* S. 228. Zur Erklärung siehe oben S. 175). Daß die von Goldschmidt gegebene Erklärung in der Auffassung des Mittelalters bestand, ergibt sich aus einer französischen Moralité aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Pyramus und Thisbe sind die Helden dieses Stückes, und es wird ausdrücklich darin betont, daß Pyramus Christus bedeute; Thisbe sei die menschliche Seele, die durch Christi Tod erlöst worden sei, und der Löwe bedeute den Teufel. Die Wand, die sie trennte, sei die Erbsünde (vgl. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* III, Halle 1903, S. 42). Auch ein niederländisches Drama von Rederijker Goossen ten Berch behandelt die Legende im gleichen Sinne (vgl. Creizenach a. a. O. S. 473). Dabei ist zuzugeben, daß Pyramus und Thisbe in vielen Fällen als Symbole irdischer Liebe genommen werden, so auf zwei romanischen Bronzeschüsseln im Bischöflichen Museum zu Münster (vgl. Wormstall in der *Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens* LIV S. 57 ff.) und auf den meisten späteren Denkmälern.

2. Daß die heilige Geschichte und nicht die profane den Stoff für den christlichen Bilderkreis und den Schmuck des Gotteshauses bietet, ist selbstverständlich. Nur in wenigen Fällen hat die mittelalterliche Kunst davon eine Ausnahme gemacht.

a) Es war ein verhängnisvoller Irrtum, der in der französischen Revolution zur Vernichtung kostbarer Werke der Plastik geführt, daß Montfaucon (*Monuments de la Monarchie française* I, Paris 1729, S. 51 ff.) und die Archäologen des 18. Jahrhunderts überhaupt in den Figuren von Königen und Königinnen in Chartres, Paris, Amiens, St-Denis usw. die Bilder der merovingischen Dynastie sahen. Noch Bulteau (*Monographie de la cathédrale de Chartres* II S. 65 f.) begeht den gleichen Fehler. Nicht



Chlodwig, Chlotilde, Chlodomir, Theoderich, Childebert oder spätere Fürsten und Fürstinnen des Frankenreiches haben wir in diesen Gestalten zu sehen, sondern die Vorfahren Jesu Christi, wie sie in der Genealogie des Evangelisten Matthäus aufgezählt werden, also Booz und Ruth, Obed, Jesse, David und Bethsabe, Rahab, Salomon usw., wie Vöge (Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter S. 174) gezeigt hat.

König Chlodwig erscheint allerdings unter den plastischen Gestalten am Reimser Dom; aber es ist der Augenblick dargestellt, in dem er in Gegenwart seiner Gemahlin und der Höflinge vom hl. Remigius getauft wird. In den Glasgemälden des Mittelschiffes der Kathedrale von Reims sind zwanzig fränkische Könige dargestellt, aber nur solche, die in der Krönungskirche Westfrankens gesalbt und gekrönt wurden. Sie sind dieser Ehre gewürdigt worden, weil sie durch die Salbung des Bischofs zu geheiligten Personen wurden. Aus dem gleichen Grunde hat man auch auf den Glasgemälden des nördlichen Seitenschiffes im Straßburger Münster eine Reihe deutscher Könige verherrlicht. Man sieht hier — die chronologische Reihenfolge ist bei der späteren Versetzung gestört worden —: I. Fenster: 1. Henricus rex; 2. Fridericus rex; 3. Henricus Babinbergensis. II. Fenster: 4. Ludewicus filius Lotharii VII (?); 5. Ludewicus filius Lotharii VI (?); 6. Lotharius Romanorum imperator; 7. Carolus rex iunior. III. Fenster: 8. Carolus dus (dictus) Martel, Pater Bipini; 9. Carolus Magnus rex; 10. Rex Pippinus (pater) Caroli; 11. Ludewicus rex, filius Caroli. IV. Fenster: 12. Rex Philippus (von Schwaben); 13. Henricus rex Babinbergensis; 14. Rex Henricus Claudus; 15. Fridericus imperator submersus (Barbarossa). Im übrigen erscheinen in der christlichen Kunst bis zur Renaissancezeit profane Persönlichkeiten nur in untergeordneten Anbringungen, so als Donatoren, klein und bescheiden zu den Füßen Christi oder Mariens knieend.

b) Wie es scheint, hat man auf Glasfenstern, die ja mit dem Gotteshaus in keiner nahen Beziehung stehen, am ehesten gewagt, profane Gegenstände ohne symbolische Bedeutung zu schildern. So erzählt ein unbekannter Meister aus dem 12. Jahrhundert, meist der Chronik des Pseudo-Turpin folgend, auf einem Glasgemälde in Chartres in 21 Szenen mehrere Legenden aus dem Leben Karls d. Gr., nämlich seine Reise in den Orient, wo er Jerusalem erobert und reiche Reliquienschätze für Aachen und St-Denis mitbringt; dann wird ausführlich sein Feldzug nach Spanien geschildert, wo er Pampeluna erobert und das Grab des hl. Jakobus aus den Händen der Ungläubigen befreit (vgl. darüber Näheres bei Mâle II S. 350 ff. und Didron, *Annales d'archéol.* XXIV S. 349 ff.). Der Reliquienschrein Karls d. Gr. in Aachen ist mit dem gleichen legendären Stoffe geschmückt (vgl. Müntz, *Etudes iconographiques sur le moyen-âge*, Paris 1887, S. 85 ff.). Ein anderes, leider im Original nicht mehr vorhandenes Glasgemälde in St-Denis verherrlichte die Taten Gottfrieds von Bouillon auf dem ersten Kreuzzug (vgl. Mâle II S. 355), so die Einnahme Nizäas, Antiochiens und Jerusalems.

c) Die „neun guten Helden“. In der Kunst und Literatur des Mittelalters und der Renaissancezeit begegnen uns immer wieder neun Gestalten aus der Weltgeschichte, nämlich Hektor, Alexander d. Gr., Julius Cäsar (aus dem Heidentum); Josua, der Eroberer des Gelobten Landes; David, der Bezwiner der Philister; Judas Makkabäus, der heldenmütige Vorkämpfer für jüdische Freiheit gegen fremde Religion und Sitte (aus dem Judentum); Chlodwig, der Begründer des fränkischen Reiches; Karl d. Gr., der gewaltige Herrscher über Deutschland, und Gottfried von Bouillon, der Anführer des ersten Kreuzzuges und Beschützer des Heiligen Grabes (aus dem Christentum) (vgl. Küsthardt, Die neun guten Helden, in der Zeitschrift des Harzvereins 22. Jahrg. [1889] S. 359 ff.). In Frankreich sind sie unter der Bezeichnung „Neuf Preux“, in England als „Nine Worthies“, in Niederdeutschland als „de neghen Besten“, und bei uns als die „neun starken Männer“ oder die „guten Helden“ bekannt. Das führt im ausgehenden Mittelalter zu Weiterbildungen, wie wir sie in verwandter Art schon früher gefunden haben, und man fügte den „neun Helden“ neun weibliche Heldinnen an, nämlich drei gute Heiden: Lucretia, Veturia, Virginia;

drei gute Jüdinnen: Esther, Jael, Judith; drei gute Christinnen: St. Helena, St. Brigitta und St. Elisabeth. So auf Holzschnitten des Hans Burgkmair (vgl. B. VII S. 219 f.). Allerdings kommen diese „neun Helden“ fast nur an profanen Gebäuden vor, so an Rathäusern (Osnabrück, Hamburg, Köln, Lüneburg [drei große Glasgemälde]), Brunnen (Hildesheim, Braunschweig), Schlössern (Runkelstein, am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses). Peter Vischer hat ihnen einen Platz am Sebaldusgrab in Nürnberg eingeräumt. In kirchlichen Zyklen hat man nur die drei christlichen Helden aufgenommen, so auf Glasgemälden in der Franziskanerkirche zu Innsbruck.

### DRITTES KAPITEL

## DER ILLUSTRIRTE KATECHISMUS

Einen Katechismus im heutigen Sinne gab es in der Zeit, die uns hier vornehmlich beschäftigt, noch nicht; aber im 15. Jahrhundert hat man eine Reihe von Stoffen, die den wichtigsten Inhalt des modernen Katechismus ausmachen, wie die zwölf Artikel des Credo, die zehn Gebote, die sieben Todsünden, in selbständigen Traktaten zum Zwecke der Volksbelehrung durch Holzschnitte illustriert, und so eine Reihe von Motiven geschaffen, die vielfach auch in die monumentale Malerei übergingen. Andere Materien, die wir heute im Katechismus behandelt finden, wie die Werke der leiblichen Barmherzigkeit, die sieben Sakramente, wurden schon frühzeitig in andern Zusammenhängen dargestellt. Wir fügen ihre Ikonographie hier an.

### § 10. Das Credo, die zehn Gebote Gottes und die sieben Hauptsünden

Literatur: H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland S. 551 ff. — Joh. Geffcken, Der Bilderkatechismus des 15. Jahrhunderts und die katechetischen Hauptstücke in dieser Zeit bis auf Luther. I. Die zehn Gebote. Leipzig 1855. (Mehr nicht erschienen.) — P. Kristeller, Decalogus, Septimania poenalis, Symbolum apostolicum. Drei Blockbücher der Heidelberger Universitätsbibliothek. Berlin 1907: Graphische Gesellschaft, 4. Veröffentlichung.

1. Der sachliche Inhalt des Apostolischen Glaubensbekenntnisses ist in den Bilderzyklen, wie wir sie im ersten Buche behandelten, in reichster Fülle von jeher dargestellt worden. Inhaltlich Neues ist also aus den Illustrationen zum Credo nicht zu erwarten. Hier handelt es sich nur um jene kurzen, enzyklopädischen Zusammenfassungen der zwölf Artikel des apostolischen Symbolums, die zu unmittelbar didaktischen Zwecken im ausgehenden Mittelalter geschaffen wurden.

a) Die Verteilung der zwölf Artikel des Credo an die einzelnen Apostel begegnet uns zuerst in dem pseudo-augustinischen Sermo Nr. 240 aus dem 6. Jahrhundert. In ihm heißt es: Petrus dixit: „Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae.“ Andreas dixit: „Et in Iesum Christum, filium eius unicum, dominum nostrum.“ Jacobus dixit: „Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine.“ Johannes dixit: „Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.“ Thomas dixit: „Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis.“ Jacobus minor dixit: „Ascendit in caelos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis.“ Philippus dixit: „Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.“ Bartholomaeus dixit: „Credo in Spiritum Sanctum.“ Matthaeus dixit: „Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem.“ Simon dixit: „Remissionem peccatorum.“ Thaddaeus dixit: „Carnis resurrectionem.“ Matthias dixit: „Vitam

aeternam.“ So sprachen die Apostel der Legende zufolge am ersten Pfingstfeste, als sie im Abendmahlssaale zu Jerusalem vom Heiligen Geist erleuchtet wurden. Schon Ambrosius glaubte an diese Tradition, wie sich aus seiner Schrift „*Explanatio symboli ad initiandos*“ (vgl. C. P. Caspari, *Ungedruckte . . . Quellen zur Geschichte des Taufsymbols* II, Kristiania 1869, S. 42 ff.) ergibt.

Bereits im 13. Jahrhundert hat man die zwölf Artikel des Credo durch die zwölf Apostelbilder personifiziert; das ist überall da anzunehmen, wo das Apostelkollegium in auffallender Zuordnung mit den zwölf Propheten auftritt, so in den Glasgemälden des Mittelschiffes in der Kathedrale von Bourges. Auch die Reliefs in den Wandnischen des Ostchores des Domes zu Bamberg mit den zwölf paarweise verbundenen Propheten- und Apostelgestalten gehören hierher. Am Hauptportal des nördlichen Seitenschiffes des nämlichen Gotteshauses und auch anderwärts tragen die zwölf Propheten die zwölf Apostel sogar auf ihren Schultern. Zu Gunsten der Deutlichkeit, aber auf Kosten der Ästhetik hat man, wie es scheint am frühesten in Deutschland, so in Reichenau-Oberzell und Niederzell schon im 10. und 11. Jahrhundert den Aposteln große Spruchbänder, auf denen der ihnen zukommende Glaubensartikel geschrieben stand, in die Hände gegeben; gleiche Bänder trugen die Propheten mit passenden Bibelstellen aus dem Alten Testament. Frankreich besitzt eine Reihe solcher Denkmäler, auf die Mâle (III S. 252) aufmerksam macht. Am schönsten ist der Gedanke in der Kathedrale von Albi verwirklicht, wo die Apostel innerhalb und die Propheten außerhalb des Chores stehen. Daß auch schon die Propheten- und Apostelbilder in der angegebenen Zusammenstellung des 13. Jahrhunderts, wo die Spruchbänder meist noch fehlen, Verkörperungen der Artikel des apostolischen Symbolums und seiner alttestamentlichen Hinweise sein sollen, erkennt man aus Miniaturen des 14. Jahrhunderts, so besonders den *Grandes und Petites Heures* des Duc de Berry (vgl. Mâle a. a. O.). Frühe und ganz selbständige Versuche, das Credo darzustellen, finden wir auf zwei Werken deutscher Kleinplastik. Auf dem Tragaltar des Eilbertus aus Köln (ca. 1180) im Welfenschatz zu Wien (vgl. Neumann, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg*, Wien 1891) sind auf der Oberplatte die zwölf Emailbilder der Apostel angebracht, die auf Spruchbändern die zwölf Artikel des Credo vorweisen. An den Seitenflächen stehen achtzehn Propheten und alttestamentliche Gestalten. Eine noch altertümlichere Art weist der Reliquienschrein des hl. Heribert in Deutz bei Köln auf. Auf jeder der beiden Langseiten sitzen unter Rundbogen je sechs Relieffiguren der Apostel mit aufgeschlagenen Büchern vor sich. Auf den Blättern dieser Bücher steht aber nicht das ganze Credo, sondern nur die beiden ersten Artikel, der erste in zwei, der zweite in zehn Sätze zerlegt. Auf den Pilastern der Bogenstellungen sind die Prophetenbilder mit Spruchbändern in Email angebracht (vgl. *Bonner Jahrbücher* 1884 S. 162 ff. und *Christl. Kunstblatt* 1889 S. 43 ff.). Manchmal wird eine dritte Parallelreihe hinzugefügt, wenn z. B. an den Konsolen der Apostel in der Klosterkirche zu Blaubeuren die zwölf Patriarchen mit Sprüchen aus dem Segen Moses (1 Mos. Kap. 49) auftreten. In den Wandgemälden der Kirche St. Leonhard zu Frankfurt a. M. sind die Apostel nach Art der Jessewurzel auf den Ranken eines Stammbaumes untergebracht (vgl. weitere Beispiele bei C. Wernicke, *Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters* 1887, S. 102 ff.; 1888, S. 10 ff.; 1889, S. 42 ff. mit Ergänzungen im Jahrgang 1893, S. 20 ff. 41 ff. 72 ff.).

Hier sind zwei charakteristische Zyklen noch nicht erwähnt, auf die näher eingegangen werden soll. In der Pfarrkirche St. Martin zu Billigheim in der Pfalz sieht man über einer einfachen Teppichunterlage die knieenden Gestalten der Propheten als Repräsentanten der einzelnen Glaubensartikel aneinandergereiht; darüber stehen in dreiviertel Lebensgröße die Figuren der Apostel, von denen jeder ein Medaillon trägt, in dem eine auf seinen Glaubensartikel bezügliche Darstellung eingezeichnet ist. Über den Aposteln schweben Engel. Sämtliche Figuren tragen Spruchbänder. Die Apostelreihe beginnt mit dem hl. Andreas; im Medaillon Darstellung der ersten göttlichen Person mit langem grauen Haar und Bart, Krone



und Mantel, in der Linken die Erdkugel, die Rechte ausgestreckt. Unter dem Apostel steht der Prophet Nehemias mit dem Lobspruch auf die schöpferische Allmacht Gottes aus 2 Esdr. 9, 6. Darüber schwebende Engel mit Spruchbändern. In dieser Weise sind alle Glaubensartikel behandelt. Nur der siebte Artikel bietet einige Besonderheiten. In der Apostelreihe stehen die Vorboten des Gerichts: Enoch als künftiger Apostel der Heiden und Elias als künftiger Apostel der Juden. Unter den Vorboten Herodes mit dem Haupt des hl. Johannes als Symbol der von Christus vorhergesagten Gewissensangst (Matth. 24, 21) und König Antiochus als Sinnbild des von Paulus (2 Thess. Kap. 2) angekündigten Abfalls. Der Apostel Philippus trägt in seinem Medaillon den Weltenrichter; als Prophet entspricht ihm Abdias. Beim Artikel von der Gemeinschaft der Heiligen betet die Kaiserin Kunigunde vor ihrem Hausaltären für die Seele ihres verstorbenen Gemahls Kaiser Heinrich, der „in ore leonis“ ist (vgl. Archiv für christliche Kunst 1895 S. 43 f.). Nahe verwandt damit ist der Zyklus in der (jetzt protestantischen) Martinskirche zu Memmingen. Über den Gesimsen der zehn Pfeiler (je fünf zu beiden Seiten) und in gleicher Höhe an der Westwand erheben sich auf gemalten Konsolen mehr als lebensgroß die Bilder der Apostel. Über jeder Figur ist ein Spruchband geschlungen mit dem Text eines Glaubensartikels in deutscher Sprache. Ihnen zur Seite in den breiten Leibungen der zwölf Bogen sind je sechs kleinere Figuren, ebenfalls mit Spruchbändern, gemalt, und zwar durchweg in der Anordnung, daß in den einzelnen Bogenhälften entweder zwischen zwei biblischen Gestalten ein Engel oder zwischen zwei Engeln eine biblische Gestalt hineingestellt ist. Alle Figuren sind benannt; und die Spruchbänder enthalten Stellen aus der Heiligen Schrift in schwäbischer Mundart, welche zu dem betreffenden Glaubensartikel in Beziehung stehen (vgl. Archiv für christliche Kunst 1896 S. 57 ff.).

Wie geläufig dem 15. Jahrhundert die Vorstellung war, die Propheten und Apostel mit den einzelnen Glaubensartikeln in Beziehung zu bringen, ersieht man auch daraus, daß im Fronleichnamsspiel je ein Prophet und ein Apostel vorgeführt werden; dem ersteren wird eine auf das Credo bezügliche Weissagung aus dem Alten Testament, dem letzteren ein Artikel aus dem Credo in den Mund gelegt (vgl. Mone, Altdeutsche Schauspiele V S. 57 ff.).

In allen diesen Fällen handelt es sich um die Verherrlichung des Apostolischen Glaubensbekenntnisses. In den Intarsien des Chorgestühls der Kapelle im Palazzo Pubblico zu Siena hat Domenico di Niccolò das nizänisch-konstantinopolitanische Symbolum, wie es in der heiligen Messe gebetet wird, in origineller Weise, die aber ohne Nachfolge blieb, zu illustrieren versucht (vgl. Didron, Annales d'archéol. XVI S. 281 ff.).

b) Erst im 15. Jahrhundert verlor sich allmählich die dogmatische, auf dem Fundament der Concordia veteris et novi Testamenti beruhende Verherrlichung des Credo, und es bahnte sich die sachliche Illustrierung nach der Reihenfolge der Artikel an. Es muß allerdings bemerkt werden, daß einer der Zeichner des Utrechtsalters, der noch der karolingischen Zeit angehört, das Credo schon in der Weise illustriert, daß er die Bilder zu den einzelnen Sätzen neben- und übereinanderstellt und sie auf einem Blatt zu einem Gesamtbild vereinigt (vgl. Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühesten Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechter Psalter, Leipzig 1880, Taf. x). Diese überraschende Manier, die auf Jahrhunderte hinaus keine Nachfolge fand, erklärt sich aus dem Umstand, daß dieser karolingische Zeichner das Credo wie einen der Psalmen behandelte, die er nach ihrem Literalsinn illustrierte. Diese Illustrationsweise hat erst das Münchener Blockbuch Nr. 40 aus dem Jahre 1420 (siehe die eingehende Beschreibung bei Wernicke a. a. O., Jahrg. 1887, S. 172 f.) mit folgenden Bildern wieder aufgenommen: 1. die Schöpfung; 2. die Taufe Christi; 3. Verkündigung und Geburt; 4. Kreuzigung und Grablegung; 5. Auferstehung und Höllenfahrt; 6. Himmelfahrt; 7. Weltgericht; 8. Pfingsten; 9. die Kirche (Basilika), davor der Papst mit Schlüssel; 10. die Beicht; 11. die Auferstehung der Toten auf einem Gottesacker; 12. die Ewigkeit (Rex gloriae mit Maria und himmlischen Chören).

Unter jedem Bilde in Bogennischen je ein Prophet und ein Apostel mit Spruchbändern, wie das von jeher Sitte war.

Solche zum Zwecke der Volksbelehrung geschaffenen Schnitte wurden schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Vorlagen für monumentale Darstellungen in Gotteshäusern benützt. Ich mache auf einen Zyklus in Reuthe bei Bezaú im Bregenzer Wald und auf einen in Mais bei Meran aufmerksam.

2. Die Illustrationen zum zweiten Hauptstück des Katechismus, den zehn Geboten, entstanden im 15. Jahrhundert im Zusammenhang mit den vielen Traktaten über diese Materie zum Zwecke der Beicht.

Geffcken (a. a. O.) untersucht in den Beilagen eine große Zahl solcher volkstümlicher Traktate. Uns interessiert hier vorzugsweise die Heidelberger Bilderhandschrift Nr. 438 aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. Dieselbe enthält außer acht Holzschnitten zum Credo eine Abhandlung über die zehn Gebote (Bild 48), die Beicht und die sieben Todsünden mit zehn blattgroßen Holzschnitten, auf denen die Erfüllung und die Übertretung der einzelnen Gebote jeweils einander gegenübergestellt wird (vgl. jetzt die Ausgabe von Kristeller a. a. O. Taf. I bis IX; auch Schreiber, Manuel IV S. 234). In ähnlicher Weise bildet dieser Beichtspiegel den Inhalt eines Glasgemäldes im Chore



Bild 48. Das erste Gebot Gottes.  
Aus dem Heidelberger Kodex Nr. 438.  
(Nach Geffcken.)

Gürtel vor einem Jüngling: ein Diebespaar beim Geldzählen; 8. Mann und Frau mit gefalteten Händen: zwei Männer schwören vor dem Richter einen Falscheid; 9. ein Brautpaar kniet vor dem Altar: ein Mann küßt eine knieende Frau; 10. zwei Männer vor einem Notar, von dem ein Betrogener weggeht. Allen Szenen ist der Teufel als Verführer beigegeben. An der Kirche zu Wersching in Kärnten sind die zehn Gebote an der Außenseite der Nordwand von einem dörfischen Maler angebracht mit der Überschrift: da sint dy X gebote Gottes. 1516. Die obere Reihe zeigt, wie die Gebote erfüllt werden sollen, z. B. beim dritten Gebot: zwei Glocken rufen zum Sonntagsgottesdienst; die untere Reihe deutet die gewöhnlichen Übertretungen und die Bestrafungen an (vgl. Mitteil. Z.-K. XXII N. F. S. 99). Oft wird jedoch nur die Übertretung dargestellt, so auf dem Grabstein des Johannes Lupi, gest. 1468 als erster Pfarrer der Peterskirche zu Frankfurt a. M., der beim Abbruch dieser Kirche im Jahre 1895 wieder zu Tage trat und jetzt im städtischen Museum dort aufbewahrt wird (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1896 S. 3 ff.). Johannes Lupi war bei seinen

des Münsters zu Thann i. E. um 1420:  
1. die Messe: Götzendienner vor einem Steinbock; 2. Mann und Frau mit Rosenkränzen: drei Flucher an einem Schenktisch; 3. Predigt: lustiger Festzug mit Musikanten; 4. ein Elternpaar mit Sohn und Tochter: ein Greis wird vom Sohn geschlagen, und eine reich gekleidete Dirne verläßt die Mutter; 5. Mann und Frau führen einen Verwundeten: blutiger Raufhandel; 6. Mann und Frau gehen zusammen: eine Dirne sitzt in Umarmung mit einem Liebhaber; 7. ein Mann mit Beutel und Dolch am

Zeitgenossen als praktischer Theologe geschätzt wegen seines in Mariental im Rheingau gedruckten Kinderbeichtspiegels: „vor die anhebenden Kynder und ander zu bichten in der ersten bicht.“ Man hielt dieses Schriftchen für so verdienstlich, daß man seinem Grabe eine steinerne Tafel beifügte, die wohl nach den Holzschnitten, mit denen er seinen Traktat erläuterte, gemacht ist (Bild 49). Eröffnet wird der kleine Zyklus mit Moses, der die beiden Gesetzestafeln in der Linken hält, und geschlossen mit dem Verfasser des Buches der Proverbien, woher die über die mittlere und untere Leiste laufende Inschrift: „fili mi, serva mandata mea“ usw. (3, 1—3) genommen ist. Die Gebote selbst sind also illustriert: 1. Mann und Frau knien vor einem Götzen auf einer Säule; 2. zwei Schwörer; 3. ein Mann hackt am Sonntag; 4. zwei Kinder mißhandeln die Eltern; 5. zwei Männer schlagen sich; 6. ein Taschendieb nimmt einem vor ihm sitzenden Mann Geld aus dem Beutel; 7. ein Liebespaar im Bett; 8. ein Weib mit zwei Verleumdern vor Gericht; 9. ein Mann mit einem Korb wird von einer Frau in ihre Kammer gezogen; 10. ein Geldwechsler und ein armer Schlucker. Bemerkenswert ist die Zählung der Gebote durch die nach und nach aufgerekten Finger der beiden Hände. Ganz ähnlich ist die Bildanordnung in St. Jodok in Landshut (vgl. Niederbayern XVI S. 112) und auf einem Schnitztäfelchen aus Ambras im Bayrischen Nationalmuseum (vgl. über andere Denkmäler E. Wernicke, Die bildliche Darstellung der zehn Gebote: Christliches Kunstblatt 1891 S. 110 ff.). Ebenda S. 70 beschreibt Rasch die Bilderfolge der zehn Gebote, wie sie sich an den innern und äußern Chorschranken der Kirche zu Friedberg in Hessen hinzieht. Zehn Bilder zeigen die Übertretung der einzelnen Gebote; zehn andere darunter schildern die ägyptischen Plagen als entsprechende Sündenstrafen. In ähnlicher Weise verbindet Johann Schott in seinem zu Straßburg i. E. im Jahre 1509 gedruckten „Spiegel christlicher walfart“ auf 20 Holzschnitten mit den Bildern von der Erfüllung und Übertretung der einzelnen Gebote die zehn ägyptischen Plagen (vgl. die ausführliche Beschreibung bei Geffcken a. a. O. S. 179 ff.). J. Sauer bespricht im Freiburger Diözesanarchiv N. F. VIII S. 284 ff. ein unvollkommen erhaltenes Zehngebote-Bild aus der Kirche zu Ottersweier in Baden, heute in den vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Dieser Tradition folgend malte Lukas Cranach d. Ä. im Jahre 1516 im Rathausaal zu Wittenberg die zehn Gebote, um die Ratsherren und die zum Gericht Geladenen an die unmittelbar von Gott ausgegangene Gesetzgebung zu erinnern. Im Stadtmuseum zu Dresden ist der Dekalog in ähnlichem Sinne auf großen Tafeln aus dem Jahre 1528 dargestellt (vgl. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft 21 Fig. 12 u. 13).

Die größte Verbreitung haben diese lehrhaften Bilder von den zehn Geboten am Ende des 15. Jahrhunderts gefunden durch populäre, mit Holzschnitten illustrierte Schriften, wovon wir schon einige Beispiele erwähnten, deren es aber viel mehr gab, als wir heute noch wissen. Ich erinnere nur an die vortrefflich gezeichneten und geschnittenen Bilder von Hans Baldung Grien, mit denen die „Zehen Gebot“ (Straßburg 1516 u. 1520) geschmückt sind (abgeb. bei Muther, Die deutsche Buchillustration und Frührenaissance, München 1884, S. 238 ff.).

3. Die sieben Haupt- oder Todsünden, die in aszetischen Schriften und volkstümlichen Zeichnungen und Malereien des ausgehenden Mittelalters neben den Übertretungen der zehn Gebote als Sondergebiet zum Zwecke der Vorbereitung auf die Beicht behandelt wurden, sind identisch mit den sieben Hauptlasten, wie das frühe Mittelalter sie im Gegensatz zu den sieben Haupttugenden zu behandeln pflegte. Schon die vor- und frühchristlichen Ethiker und Aszeten haben übrigens diese Haupt- oder Todsünden ausführlich auf ihre Entstehung und ihre Wirkungen unabhängig von der Tugendlehre behandelt.

(Vgl. Gothein, Die Todsünden: Archiv für Religionswissenschaft 1907 S. 416 ff.; Zielinski, Die Todsünden: Süddeutsche Monatshefte 1905 S. 437 ff.; O. Zöckler, Das



Lehrstück von den sieben Hauptsünden: Biblische und kirchenhistorische Studien 1893 Heft 3; Paul Schulze, Die Entwicklung der Hauptlaster- und Haupttugendlehre von Gregor d. Gr. bis Petrus Lombardus und ihr Einfluß auf die frühdeutsche Literatur, Greifswald 1914 [Diss.].)

Aufzählungen von Hauptsünden finden sich schon bei Matth. 15, 19; 1 Kor. 6, 9 u. 10; Gal. 5, 19 f.; Röm. 1, 29 f.; Eph. 5, 3 u. 4. Es sei alsdann an den Lasterkatalog in der Didache (5, 1) erinnert, der fast wörtlich in den Barnabasbrief (Kap. 20) und in die Apostolischen Konstitutionen (VII Kap. 18) übergeht. Prudentius schildert ferner in der Hamartigenia (Vers 392 ff.) eine Reihe von Lastern, die unter Führung des bösen Dämons die Menschen angreifen. Systematische Darstellungen der Hauptlaster geben Cassian (De coenobiorum institutione: P. I. 49 S. 202 ff. u. 609 ff.) und Gregor d. Gr. (Moralia in Job XXXI: P. I. 76 S. 621 ff.). Aus beiden schöpft Isidor von Sevilla und aus diesem Alkuin und Hraban, wie Schulze a. a. O. S. 22 ff. des näheren zeigt. Abhandlungen „de vitiis et virtutibus“ oder auch „de vitiis“ allein begegnen jetzt immer häufiger; es sei nur an das „Libellum de octo vitiis principalibus“ des Hermannus Contractus, hrsg. von Dümmler in der Zeitschrift für deutsches Altertum XIII S. 408 ff., erinnert. Seit Petrus Lombardus hat das System der sieben Hauptsünden, wie wir sie heute auf-



Bild 49. Grabmal des Johannes Lupi zu Frankfurt a. M. mit den zehn Geboten.

zuzählen gewohnt sind, feste Gestalt angenommen. Es sei noch auf die Lasteraufzählungen aufmerksam gemacht, die Müllenhoff und Scherer (Denkmäler deutscher Poesie und Prosa. 3. Aufl. Berlin 1892) aus der althochdeutschen katechetischen Literatur zusammengestellt haben. Besonders die Bamberger Beicht, die hier unter Nr. 91 abgedruckt ist, gibt eine ausführliche Liste aller Sünden, die aus den Hauptlastern entstehen. Man hat sich gewundert, daß die Tugenden so auffallend hinter den Lastern zurücktreten. Der Grund ist sehr einfach: es handelt sich hier stets um katechetische Unterweisungen zur Vorbereitung auf die Beicht; gebeichtet sollen aber nur Sünden werden.

Wir haben oben S. 61 darauf hingewiesen, daß man gegen Ende des 14. Jahrhunderts begann, für die Laster eigene Symbole zu schaffen. Diese gemalten Lasterkataloge treten im 15. Jahrhundert immer mehr aus dem Zusammenhang, in dem sie ursprünglich entstanden sind, heraus und erscheinen gern an den Wänden von Dorfkirchen, von dörflichen Meistern ungeschickt gemalt, zum abschreckenden Beispiel und als monumentale Beichtspiegel. In der Kirche von Roussines (Indre) sitzt, ganz ähnlich wie in der oben beschriebenen Handschrift, der Stolz auf einem Löwen, der Neid auf einem Hund, die Trägheit auf einem Esel, die Unmäßigkeit auf einem Wolf, die Unzucht auf einer Ziege. Aus ganz Frankreich lassen sich ähnliche Wandmalereien mit diesem Thema aus dem 15. Jahrhundert nachweisen (vgl. Mâle III S. 329 ff.).

An die französische Auffassung erinnern auch die Lasterbilder in der Jakobskirche zu Leutschau in Ungarn aus dem 15. Jahrhundert (vgl. *Mitteil. Z.-K. VII* [1862] S. 303 ff.). Mann und Frau sitzen jeweils auf einem symbolischen Tiere und reiten, von burlesken Teufelsgestalten umschwebt, der Hölle entgegen: .

1. Trägheit: Mann und Frau auf einem Esel.
2. Zorn: Das Paar sitzt auf einem Bären; der Mann stößt sich ein Schwert in die Brust; die Frau ist im Begriff, ein Kind zu töten.
3. Neid: Mann und Frau auf einem Hunde sitzend heben die Hände empor.
4. Unkeuschheit: Mann und Frau sitzen in lüsterner Umarmung auf einer Sau.
5. Unmäßigkeit: Ein feister Kerl neben einer Frau auf einem Fuchse sitzend sauft aus einem großen Becher; die Frau ißt mit einem großen Löffel.
6. Geiz: Das Reittier ist eine Kröte; der Teufel schüttet Münzen in eine vom Manne gehaltene Kiste; ein zweiter Teufel wirft Geldbeutel in den offenen Sack der Frau.
7. Das Bild der Hoffart ist zerstört.

Wahrscheinlich beruhen diese symbolischen Lasterbilder auf volkstümlichen Schriften des 15. Jahrhunderts, in denen man gern die Laster mit Tieren verglich. Am verbreitetsten war die „*Dieta salutis*“, die man fälschlicherweise dem hl. Bonaventura zuschrieb (vgl. *S. Bonaventurae Opera omnia*, hrsg. von den Franziskanern in Quaracchi X S. 24).

In England hat man die sieben Todsünden gern in Verbindung mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten dargestellt (vgl. W. Stork, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*, Heidelberger Diss., Tübingen 1910, S. 44 ff.; es kommen die unter Nr. 103 114 118 und 121 besprochenen Denkmäler in Betracht).

## § 11. Die Spendung der sieben Sakramente und andere liturgische Handlungen

*Literatur:* *Annales d'archéol.* XXII S. 346; XXV S. 45; XXVI S. 232 u. 340; XXVII S. 122 239 u. 353. — Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrét.* I S. 272. — Kraus, *K. G.* II 1 S. 393.

Liturgische Handlungen werden in der christlichen Kunst selten und meist nur im Zusammenhang mit liturgischen Texten dargestellt. Die kollektive Darstellung der sieben Sakramente tritt erst seit dem 14. Jahrhundert im Zusammenhang mit andern siebenzahligen Motiven auf. Einzelne Sakramente finden sich jedoch schon früher öfters.

a) In erster Linie sind hier zwei schöne Elfenbeintafeln aus karolingischer Zeit zu nennen, die einst wohl ein Sakramentar schmückten; die eine befindet sich heute in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M., die andere in Cambridge (Bild 50 u. 51). In der Frankfurter Tafel, die uns die Idealgestalt des Liturgen umgeben von einer großen Zahl von liturgischen Gehilfen vorführt, soll die Liturgie in ihrer Gesamtheit symbolisiert werden. Die Cambridger Tafel führt uns den Liturgen vor, wie er gerade den heiligsten liturgischen Akt verrichtet, nämlich den Kanon der heiligen Messe betet. Ohne erkennbare Vorbilder schildert ein kühner Plastiker auf den Elfenbeindeckeln des heute in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Sakramentar des Bischofs Drogo von Metz (826 — 855) den Verlauf der feierlichen Messe (vgl. Kraus, *Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen* III S. 577 f., und *K. G.* II 1 Fig. 7 u. 8). Die Vorderseite zeigt in 3×3 Feldern folgende Szenen (Bild 52 u. 53): 1. Vorbereitung zum heiligen Opfer; der Celebrans sitzt inmitten der im Chor versammelten Geistlichkeit auf der Kathedra; 2. der Celebrans betet an den Stufen des Altars das Confiteor; 3. der Celebrans, vor der Altarmensa stehend, gibt dem Diakon den Friedenskuß; 4. der Celebrans küßt das auf dem Altar liegende Buch; 5. der Celebrans kehrt zur Kathedra zurück; 6. er begibt sich zu Beginn des Offertorius zum



Altar, wo die Oblationen bereitet werden; 7. er nimmt auf seinem Stuhle von einer Frau Opfergaben entgegen und kehrt zum Altar zurück, wo er das Brot teilt; 8. Darbringung des Weines; der Celebrans liest das Opfergebet aus einem Buch, das der Diakon hält; 9. Austeilung der heiligen Kommunion. Die Rückseite zeigt ebenfalls neun Felder, die aber ursprünglich vielleicht anders geordnet waren: 1. Die Ordination eines Diakons oder Priesters; 2. die Taufe Christi im Jordan; 3. Christus segnet seine Jünger; 4. Benediktion des heiligen Öles (?); 5. Christus fährt in den Himmel; 6. Einweihung einer Kirche; 7. Spendung der Firmung; 8. Weihe des Taufwassers; 9. Spendung der Taufe durch Untertauchen.



Bild 50.  
Elfenbeintafel in Frankfurt  
mit liturgischen Darstellungen.



Bild 51.  
Elfenbeintafel in Cambridge

So ausführliche Schilderungen der einzelnen Teile der heiligen Messe, wie auf dem Deckel des Drogo-Sakramentars, sind sonst nicht zu beobachten. Man begnügte sich gewöhnlich mit der Darstellung der heiligen Wandlung. So auf einem Glasgemälde im Dom zu Meißen (15. Jahrh.): der Priester, vor dem Altare stehend, hält das eben konsekrierte Brot mit beiden Händen in die Höhe. Auf der Scheibe daneben erscheinen vorbildliche Opferhandlungen des Alten Testaments in eigentümlicher Häufung: Opfer Davids, Opfer des Elias, Gideons Opfer, Opferhandlung des Moses, Passahopfer, Opfer Abrahams (vgl. Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft 40 Fig. 240). An der Predella des Laienaltars ebenda hebt der Priester die Hostie in die Höhe; rechts davon sieht man die armen Seelen in den Peinen



des Fegfeuers, links werden sie durch Engel aus den Flammen des Fegfeuers herausgezogen (vgl. a. a. O. Fig. 303; siehe auch *Revue de l'art chrétien* 1896 S. 22 ff.). Einzigartig sind ferner die liturgischen Miniaturen zum Totenoffizium im Sakramentar des Bischofs Warmund zu Ivrea, um 1002 entstanden (vgl. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum* S. 52 ff.). Die zehn Miniaturen zeigen: 1. den bündenden Kranken; 2. denselben, ins Bußkleid gehüllt; 3. Tod des Kranken; die Seele steigt in Gestalt eines Kindes gegen Himmel; 4. Waschung des Leichnams; 5. Einsargung; 6. Einsegnung; 7. Leichengottesdienst; 8. Leichenbegängnis; 9. Bereitung des Grabes; 10. Begräbnis.

In einem *Livre d'heures* des 15. Jahrhunderts (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1904 S. 437 ff.) sieht man zur *Matutin* einen Höllenrachen, in den die Teufel von allen Seiten her Seelen schleppen; zur *Prim* einen eben Verstorbenen, den zwei Träger auf einen Haufen Heu niederlegen; zur *Terz* Kleriker und Verwandte des Verstorbenen um den Sarg versammelt; zur *Sext* wird der Sarg in das Grab versenkt; zur *Non* liest ein Priester die Totenmesse, während die Verwandten Brot und Wein opfern; zur *Vesper* sitzen drei arme Seelen an einem Tisch und erquicken sich an den geopferten Gaben; zur *Komplet* befreien Engel drei Seelen, für die das Opfer dargebracht wurde, aus dem Fegfeuer und zwingen andere, dort zurückzubleiben.

b) Im 14. Jahrhundert treten die Sakramentenzyklen auf. Der älteste ist wahrscheinlich jener am Campanile des Domes zu Florenz aus der Schule Andrea Pisanos (vgl. Schlosser, *Jahrb. Kaiserh.* XVII Fig. 18 u. S. 75; Venturi IV Fig. 424—430).

1. Taufe: Ein Mönch tauft ein nacktes Kind durch Begießen des Kopfes.

2. Buße: Ein junger Priester erteilt einem vor ihm knieenden Manne die Absolution.

3. Ehe: Das Brautpaar wechselt, von den Beiständen umgeben, die Ringe.

4. Priesterweihe: Ein Bischof betet vor einem kleinen Betpult. Hier schneidet der Giebel eines kleinen Fensters ein, der ein später angebrachtes Relief (Madonna mit Kind) trägt. Das gab Veranlassung zu der irrigen Behauptung, am Campanile seien bloß sechs Sakramente dargestellt und an Stelle der siebten sei die Madonna getreten.

5. Firmung: Der Bischof salbt einem Kinde, das eine Frau vor ihm auf den Armen hält, die Stirne.

6. Sakrament des Altars: Ein Priester, von hinten gesehen, hält die soeben konsekrierte Hostie in die Höhe. Ein Ministrant mit einer großen Kerze in der Linken hält mit der Rechten den Zipfel des Meßgewandes.

7. Letzte Ölung: Ein Priester, von zwei Klerikern assistiert, salbt einem Sterbenden die Brust.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts hat ein Schüler von Giotto in der Kirche S. Maria Incoronata zu Neapel die sieben Sakramente in den Abteilungen eines Kreuzgewölbes in einer künstlerisch freien und großartigen Komposition dargestellt. Die Taufe wird hier in einer offenen oktogonalen Halle an einem Kinde vollzogen, das die Patin über das Taufbecken hält. Bei der Firmung hält eine Prinzessin mit Diadem auf dem Haupt den kleinen Firmling dem Bischof entgegen, der seine Stirne salbt. Gruppen von Gläubigen knien in einem Gotteshaus, in dem ein Bischof, den Kelch in der Linken tragend, die Kommunion unter der Gestalt des Brotes austeilte. Die Beicht findet in einer offenen Halle der Kirche statt. Zu den Füßen des Priesters kniet eine Frau, die ihre Sünden bekennt. Drei Büsser gehen, sich geißelnd, verhüllten Antlitzes fort (Bild 54). Über der Gruppe sieht man Dämonen entweichen. Die Priesterweihe wird von einem Papst unter Assistenz von vielen Klerikern vollzogen, indem er seine Hände in die des Kandidaten legt. Ein fürstliches Paar reicht sich in festlicher Umgebung die Hände und schließt so, von einem Mönche gesegnet, die Ehe. Auf dem Bilde der letzten Ölung salbt der Priester einem Kranken, der von einer Frau im Bette aufgerichtet wird, den Mund (vgl. Crowe u. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* I S. 267 ff.).



Bild 52 u. 53. Elfenbeinplatten vom Sakramentar des Drogo mit liturgischen Darstellungen.  
(Nach Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen.)

Die Universitätsbibliothek in Prag besitzt Fragmente einer liturgischen Handschrift aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit einer Reihe von liturgischen Darstellungen (vgl. Mitteil. Z.-K. XI N. F. [1885] S. 26 ff.). Bemerkenswert ist zunächst die Weihe von zwei gottgeweihten Jungfrauen, denen die Äbtissin, nachdem sie ihre Kronen auf dem Altare niedergelegt haben, die Haare abschneidet. Dann folgt der Zyklus der sieben Sakramente:



1. Taufe: Das Kind wird vom Priester und vom Paten in das Taufbecken gestellt; drei Personen wohnen der Feier bei (Fig. 7 a. a. O.).

2. Firmung: Der Bischof, auf dem Throne sitzend, salbt die Stirne des Firmings, den zwei Frauen begleiten (Fig. 8 a. a. O.).

3. Kommunion: Ein Priester, vor dem Altare stehend, reicht einem Manne eine große Hostie; hinter ihm stehen ein Mann und zwei Frauen (Fig. 9 a. a. O.).

4. Ehe: Ein Priester segnet ein Brautpaar, das sich die Hände reicht (Fig. 10 a. a. O.).

5. Priesterweihe: Ein Bischof mit Domherr vor einem Kleriker; es soll der Moment gegeben werden, wo der Bischof dem Kandidaten die innern Handflächen salbt. Hinter der Weihegruppe warten noch zwei Kleriker.

6. Beicht: Ein Priester, auf einem niedrigen Schemel sitzend, neigt sich gegen einen Mann, der seine Sünden bekennt. Ein anderer Pönitent wartet, bis die Reihe an ihn kommt, mit unterschlagenen Armen dastehend (Fig. 12 a. a. O.).

7. Letzte Ölung: Der Pfarrer salbt einem Sterbenden, den der Tod an der Kehle gefaßt hat, die nackte Brust (Fig. 13 u. 14 a. a. O.).

Bekannt ist die Sakramentsdarstellung des Rogier van der Weyden auf seinem Triptychon im Antwerpener Museum (um 1460), wo die Spendung aller sieben Sakramente in das Innere einer gotischen Kirche in folgender Anordnung verlegt wird (vgl. *Annales archéol.* XXV S. 45 ff.):

Nördliches Seitenschiff	Mittelschiff	Südliches Seitenschiff
3. Beicht	4. Eucharistie	5. Priesterweihe
2. Firmung		6. Ehe
1. Taufe		7. Letzte Ölung

Wenig beachtet blieb bisher der prachtvolle Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen aus dem Jahre 1499. Der Zyklus wird hier in acht Nischen mit der Taufe Christi am Jordan eröffnet; dann folgen die sieben Sakramente in der herkömmlichen Form ohne ikonographische Besonderheiten. Wir machen nur auf die Beichtstuhlszene aufmerksam, in der der Beichtvater mit hoher Mütze bedeckt und auf einem Stuhl mit hoher Rücklehne sitzend die Beicht einer Frau mit Rosenkranz entgegennimmt; zwei Frauen und ein Mann warten daneben. (Vgl. Paulus, *Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Schwarzwaldkreis, Stuttgart 1892*, S. 256 mit Abb. Eingehend behandelt wurde dieses schöne Denkmal von A. Pfeffer in der „Christlichen Kunst“ 14. Jahrg. [1917] S. 29 ff. mit zwei guten Abbildungen.) Auch in Magstadt, O.A. Böblingen, befindet sich ein ähnlicher Zyklus an einem Taufstein aus der Zeit von 1511 bis 1519. (Vgl. auch Sauer mann, *Taufsteine aus Schleswig-Holstein*, Lübeck 1904.) Auffallend reich an Taufsteinen mit Darstellungen der sieben Sakramente ist England. Francis Bond (*Fonts and Font covers*, London 1908) führt 30 Beispiele an, von denen 28 aus dem östlichen England stammen und alle dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert angehören. Die bildliche Anordnung ist mit der auf dem Kontinent üblichen identisch (vgl. die Abb. S. 260 u. 261 bei Bond a. a. O.). Bemerkenswert ist nur, daß bei der Beichtstuhlszene in Westhall (Bond a. a. O. S. 261) sich ein großer geschwänzter Teufel entfernt. In vierzehn andern Fällen fahren Teufel aus dem Pönitenten, nachdem er die Losprechung empfangen (siehe auch A. Fryer, *On Fonts with representations of the seven Sacraments*: *Archæol. Journal* LIX S. 17, und derselbe ebd. LXXXVII S. 1 ff.).

Wir erwähnen noch die Alabasterskulpturen des Jan Mone (1533) an der Rückseite des Hochaltars in der Kirche Notre-Dame zu Hal in Belgien und die Folge der sieben Sakramente von Nicolas Poussin (1644—1648), heute in der Bridgewater-Gallery zu London, die durch Girard Andreus Stiche weithin bekannt wurde.

c) In den wortreichen Artikeln von Sagette in den *Annales archéol.* XXVI S. 232 ff. u. XXVII S. 122 ff. sucht man vergebens näheren Aufschluß über die Darstellung der einzelnen Sakramente. Von Monumenten scheinen ihm nur das Diptychon von Rogier van der Weyden bekannt zu sein. Im übrigen ergeht er sich lediglich in der Behandlung der Zeremonien und Gebete, unter denen die einzelnen Sakramente gespendet werden, und in theologischen Erwägungen.



Im einzelnen sei zur Ikonographie der Sakramente noch Folgendes bemerkt:

Die Taufe wird als Einzelhandlung schon in der sepulkralen Kunst öfters dargestellt, gewöhnlich in der Form der Taufe Christi (vgl. Strzygowski, Die Taufe Christi; Schermann, Taufdarstellungen und ihre Symbole in der alten Kirche: Archiv für christliche Kunst XXII S. 101 ff. u. 117 ff.; Barbier de Montault, Le baptême au moyen-âge: Extr. de la Revue de l'art chrétien; Didron, Annales archéol. V S. 21 ff.; J. Corblet, Histoire du baptême, 2 Bde, Paris 1882). Eine Reihe von Taufhandlungen bringt das Sacramentarium Fuldense, hrsg. von Richter u. Schönfelder, Fulda 1912, Taf. 27 28 u. 29 (vgl. auch Fryer, On Fonts with representations of Baptism and the Holy Eucharist: Archæol. Journal LX S. 1 ff.). Aus den Monumenten ergibt sich, daß die Taufe bis zum 12. Jahrhundert durch Untertauchen (immersio) vorgenommen wurde. Von da an tritt an ihre Stelle die infusio (vgl. Revue de l'art chrétien XXX [1880] S. 128 ff.). Ferner ergibt sich aus den Denk-

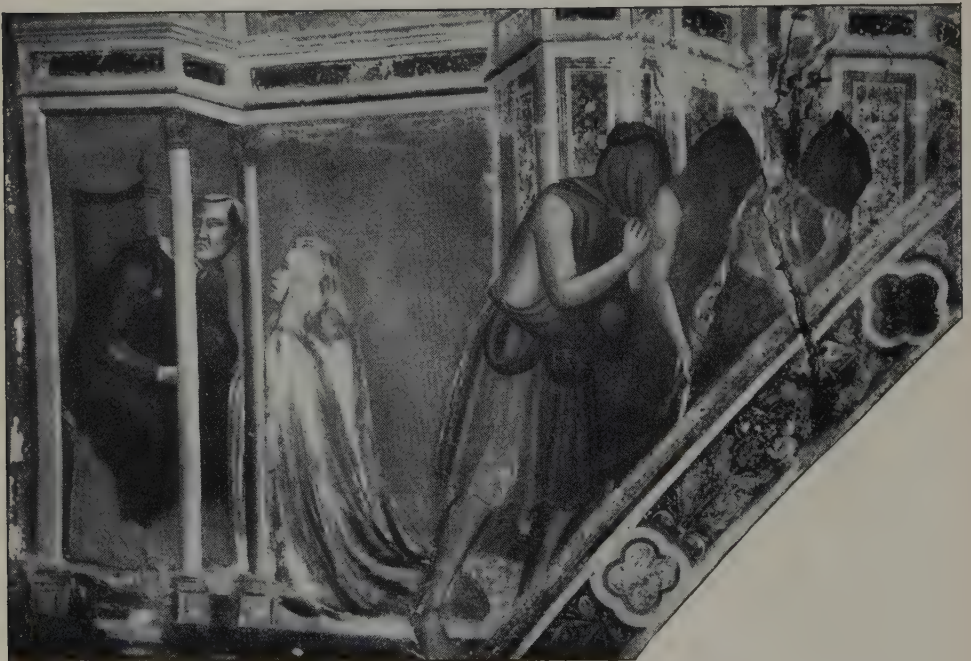


Bild 54. Die Beicht.  
Fresco in S. Maria Incoronata zu Neapel.

mälern, daß die Salbung bei der Taufe, der Priesterweihe und der letzten Ölung nicht wie heute mit der bloßen Hand, sondern vermittelt eines Stäbchens gespendet wurde. In bemerkenswerter Weise wird die Taufhandlung auf einem Gemälde des 15. Jahrhunderts in der Kirche von St. Johann in Niederösterreich benützt, um die Grundwahrheiten der christlichen Religion bildlich anzudeuten. In der Mitte eines spitzbogigen Feldes hängt Christus am Kreuze; rechts davon die heiligste Dreifaltigkeit, darunter Maria mit dem Kinde. Dann folgt die Taufspendung; daneben ein Priester, der eben den Kelch konsekriert. Unter dem Kreuze Christi ein Engel mit der Seelenwage; vom Kreuze geht eine große Hand aus, die die Pforte der Vorhölle öffnet. Darüber sind die Teufel und der gefesselte Satan in Verzweiflung. Der Grundgedanke dieses Zyklus ist dieser: Jesus Christus, die zweite Person der Gottheit, ist durch Maria Mensch geworden und hat uns durch seinen Tod am Kreuze erlöst. Die Erlösungsgnade wird uns mitgeteilt durch die Taufe und das heilige Meßopfer. So wird die Macht des Satans gebrochen. (Vgl. Mitteil. Z.-K. V [1860]

S. 326.) Ähnliche Gedanken scheint man im 15. Jahrhundert öfters darzustellen versucht zu haben (vgl. die Wandfresken in Gais bei Bruneck: Mitteil. Z.-K. XXIV N. F. [1898] S. 183).

Die Firmlinge sind gewöhnlich ein- bis zweijährige Kinder, die von ihren Müttern oder Patinnen getragen werden. Eine Synode von Exeter im Jahre 1287 bestimmte, daß die Eltern verpflichtet seien, ihr Kind, wenn es drei Jahre alt sei, vom Bischof firmen zu lassen; solange sie dieser Pflicht nicht nachgekommen seien, müßten sie jeden Freitag bei Wasser und Brot fasten (vgl. Fr. Bond a. a. O. S. 263; vgl. auch Dölger, Die Firmung auf den Denkmälern des christlichen Altertums: R. Q. XIX S. 1 ff.).

Das Bußsakrament wird im Sacramentarium Fuldense noch als öffentliche Beicht dargestellt: dem Bischof mit größerem Gefolge tritt da eine Reihe Männer und hinter ihnen eine Reihe Frauen entgegen, welche die Absolution begehren (vgl. Richter und Schönfelder a. a. O. Taf. 40 und Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst VII S. 74).

Von Einzelbildern der Privatbeicht erwähnen wir die Skulptur an der Alten Kapelle zu Regensburg und einen Holzschnitt aus der Holz-

schnittfolge Nr. 438 in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg (abgeb. bei P. Kristeller, Decalogus usw. Taf. xxii zum Glaubensartikel: „Credo in remissionem peccatorum“): im südlichen Seitenschiff einer Kirche sitzt der Priester und hat die Linke auf

das Haupt des

der Heiligen Schrift über die Menschwerdung Jesu Christi und das heiligste Sakrament geschrieben sind, in den Mühltrög fallen, die dann auf wunderbare Weise aus einer Röhre des Bottichs in Gestalt von Hostien in ein Ziborium gleiten. Über dem Ziborium schwebt die Figur des Christkinds oder Schriftbänder mit der Aufschrift: „Verbum caro factum est“ oder „Ego sum Panis vivus.“ Das Ziborium wird von Kirchenvätern gehalten, welche die Hostien rechts und links an Gläubige aus teilen. Die Mühlwelle wird an Kurbeln von je sechs Aposteln gedreht. So auf einem Gemälde im Provinzialmuseum zu Hannover aus dem Jahre 1424, auf dem Hochaltar des Kreuzklosters in Rostock (vgl. Mecklenburg-Schwerin I S. 179 ff.). Ähnliche Gemälde befinden sich aus derselben Zeit in der Kirche zu Retschow in Mecklenburg (ebd. III S. 548) und in der Klosterkirche zu Doberan (ebd. III S. 607); vgl. auch Lisch, Mecklenburger Jahrbuch XVIII S. 291 ff. Auf dem Hochaltar der Kirche zu Triebsees ist der Handbetrieb sogar durch Wasserkraft ersetzt, und die Apostel ziehen zu je drei die Schleusen der Mühlenkanäle auf (siehe Abb. 460 bei

Pönitenten gelegt, während er ihn mit der erhobenen Rechten segnet; im nördlichen Seitenschiff warten drei Personen auf die Zulassung zur Beicht. Eine Beichtszene auch bei Beissel, Vatikanische Miniaturen Taf. xxix; vgl. ferner „Kirchenschmuck“ (Seckau) Jahrg. 1862 S. 10. Um das Wunder des heiligsten Altarsakraments zu verdeutlichen, hat man im 15. Jahrhundert eigentümliche symbolische Bilder geschaffen, die sog. Hostienmühle. Die vier Evangelisten lassen Spruchbänder, auf denen Worte

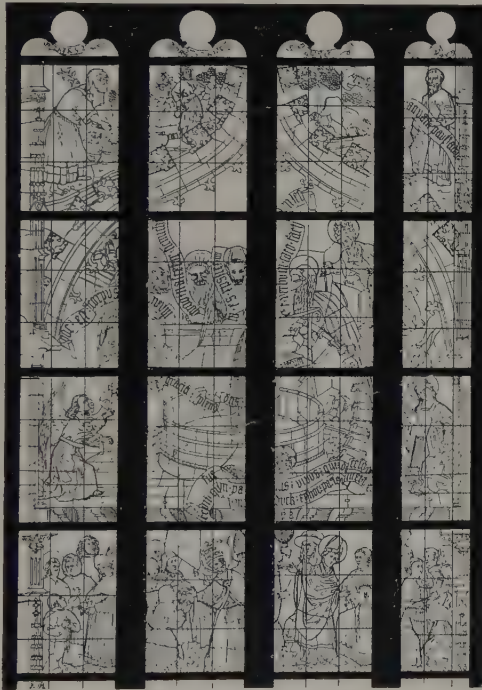


Bild 55. Hostienmühle dargestellt im Münster zu Bern.



Bergner, Handbuch S. 545). Auf einem Glasgemälde der Münsterkirche zu Bern aus dem Jahre 1481 kommt der Mühlbach von dem Felsen, aus dem Moses Wasser schlägt. Der Bach fließt durch eine Aue, und der Papst zieht die Schleuse auf und lenkt das Wasser auf die Hostienmühle. Im untersten Streifen Austeilung der heiligen Kommunion (Bild 55). (Vgl. Hofmeister, Die allegorischen Darstellungen der Transsubstantiation unter dem Bild der Mühle, Schwerin 1885; Bergner a. a. O. S. 545; Mitteil. Z.-K. XIX [1874] S. 79 und Molsdorf, Christliche Symbolik S. 204 u. Taf. x.)

Das Motiv war auch in Frankreich bekannt (vgl. Lasteurie, Gazette archéol. X [1885] S. 25 Taf. 6 und Mém. de la Société nat. des antiqu. de France, 4. Serie IX [1878] S. 73). Es ist aus volkstümlichen Schriften wie die „Beschreibung der göttlichen Mühle“ (Tübingen 1521) herausgewachsen. Phil. Wackernagel (Das deutsche Kirchenlied II) veröffentlicht eine Reihe solcher „Mühlenlieder“ aus dem 14. und 15. Jahrhundert, so Nr. 1067 1068 1069.

## § 12. Die Werke der Barmherzigkeit und verwandte Motive

Literatur: Cahier, L'art et la Charité: Revue de l'art chrétien, 2. Serie XXVIII (1879) S. 99 ff. — Didron, La Charité: Annales archéol. XXI S. 5 ff. — Kraus, K. G. II 1 S. 398 ff.

1. Die Werke der leiblichen Barmherzigkeit erscheinen viel früher als die bisher behandelten Lehrstücke im christlichen Bilderkreis. Im Zusammenhang mit der Gerichtsverkündung von Christus aufgestellt, werden sie schon vom 12. Jahrhundert an in unmittelbare Beziehung mit dem Weltgericht abgebildet. Die Idee der personifizierten Barmherzigkeit ist viel älteren Datums.

a) Die Werke der Barmherzigkeit bilden im frühen und hohen Mittelalter keinen Bestandteil der katechetischen Lehrstücke. Aber es verdient beachtet zu werden, daß in den mittelalterlichen Beichtspiegeln öfters von ihnen die Rede ist (vgl. J. Schmitz, Die Bußbücher und die Bußdisziplin der Kirche I, Mainz 1883, S. 634 666 u. öfters). Die „Barmherzigkeit“ ist schon in dem frühchristlichen Chludoff-Psalterium, das vom Berge Athos stammt und jetzt in Moskau verwahrt wird, personifiziert. Zu Ps. 36, 26: „Der Gerechte ist allzeit barmherzig und leiht gern“, ist eine reich gekleidete Frau gezeichnet, welche an Geistliche und Mönche Geld spendet. Ein reicher Strauch wächst aus ihrem Diadem heraus, denn der Gerechte ist ja „wie ein Baum gepflanzt an den Wasserbächen“ (Ps. 1, 3) und „wird grünen wie ein Palmbaum, wachsen wie eine Zeder am Libanon“ (Ps. 91, 13; vgl. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter Fig. 57). Es sei bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam gemacht, daß der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts die Personifikation der Barmherzigkeit, allerdings in einem andern Zusammenhang, durchaus geläufig ist. Die dritte unter den theologischen Tugenden, die Caritas, umfaßt bekanntlich die Liebe Gottes und des Nächsten. Beide Momente im Bilde der Caritas auszudrücken, war nicht leicht; Giotto versuchte es in der Arenakapelle zu Padua mit gutem Erfolg, indem er die Caritas darstellte, wie sie die Linke nach oben streckt, wo ihr Christus ein Herz schenkt, während sie in der Rechten Früchte für die Notleidenden hält; überdies steht sie auf offenen Geldsäcken. In Italien ist man diesem Beispiel zumeist gefolgt. In der Kunst Frankreichs und überhaupt diesseits der Alpen wird die Caritas dagegen fast ausnahmsweise als „Liebe zum Nächsten“, d. h. als Barmherzigkeit geschildert: sie trägt ein Füllhorn, einen Korb mit Früchten, eine Geldbörse; sie kleidet Nackte, pflegt und stillt kleine Kinder (vgl. Didron, La Charité: Ann. archéol. XXI S. 5 ff. u. 57 ff.). In diesen Vorstellungen bewegte sich der geschickte Bildner des ehernen Taufbeckens im Dom zu Hildesheim (erste Hälfte des 13. Jahrh.). Eines der vier Deckelbilder (Bild 56) gibt die Glorie der christlichen Caritas mit der Überschrift:

† Dat veniam sceleri per opes inopum misereri.

Wir geben die Beschreibung nach der vortrefflichen Publikation Bertrams in der Zeitschrift für christliche Kunst XIII (1900) S. 130 ff. Als fürstliche Gestalt voll



jugendlicher Anmut sitzt da auf hohem Thronessel die „Misericordia“; reich quillt das lang wallende Haar unter der schön ornamentierten Krone hervor; Brust und Schultern sind geziert von breiten, reich ausgezackten und durchbrochenen Besatzkragen; auch über Arm und Leib zieht sich ein ähnlicher Zierstreifen. Wohl selten ist die herrschende Stellung, welche im Glaubensleben der Kirche die werktätige Liebe behauptet, in der Plastik so edel geschildert wie in dieser, durch Nimbus ausgezeichneten königlichen Erscheinung, hochthronend inmitten der leidenden Brüder



(Phot. Bödeker, Hildesheim.)

Bild 56. Detail vom Taufbecken im Dom zu Hildesheim: die Caritas als Königin.

Christi. Möglich, daß dem Künstler bei der Konzipierung das Lebensbild der hl. Elisabeth vorschwebte, die gerade zur Entstehungszeit unseres Taufbeckens unter Vermittlung des Hildesheimer Bischofs Konrad II. kanonisiert und von ganz Deutschland mit enthusiastischer Liebe als ideales Vorbild caritativen Wirkens begrüßt wurde. Der Spruch „Frange esurienti panem tuum et egenos vagosque induc in domum tuam“, den über unserer Gruppe der Prophet Isaias hält, bezeichnet das Motiv der Handlung. Zu je zwei korrespondierenden Figuren sind rechts und links die sechs Hilfesuchenden gruppiert. Knieend bewegen sich hin ein hungriger Alter und ein dürstendes Weib. Diesem schüttet die Fürstin aus ihrem Krüge labenden Trank

in die dargehaltene Schale, die Spende mit freundlichem Blicke begleitend, und jenem reicht sie ein Brot. Hinter diesem knieenden Paare erscheinen stehend ein Nackter und ein Fremder. Der Nackte, dessen Gesichtsverzerrung und Zähneklappern den beißenden

Schmerz der Kälte schildert, schlüpft eben in ein Ärmelkleid (oder Hemd). Der Fremde, durch den Wanderstab, die mit Muscheln besetzte Tasche und drei Muscheln am Hut als Pilger bezeichnet, streckt die Rechte hin zur Fürstin im Gestus der Bitte um Aufnahme ins Hospiz. Das dritte Elendenpaar ist zu den Füßen des Thrones untergebracht. Auf Bettpfühl und Kopfkissen liegt da ein Kranker, mit den Händen wie nach Linderung ringend. Wie er, so schaut daneben zum Throne des Erbarmens hinauf der Kopf eines Gefangenen, hervorgestreckt aus dem vergitterten Fenster eines kleinen romanischen Bauwerks mit Eckturm. So sind, im Halbkreis das Thronbild umrahmend, in ornamental trefflich wirkender Gruppierung, die sechs Werke der Barmherzigkeit dargestellt, wie sie der Evangelist Matthäus (25, 35 ff.) aufzählt.

b) In ihrem natürlichen Zusammenhang erscheinen die Werke der Barmherzigkeit, wenn sie mit dem Gerichtsbild vereinigt sind, wie wir dies an einer Reihe von Denkmälern des hohen Mittelalters wahrnehmen. Benedetto Antelami hat um das Jahr 1200 am Westportal des Baptisteriums von Parma das Jüngste Gericht dargestellt und am linken Türpfosten in sechs über-

Lothringen I 2 S. 451). Christus erscheint hier selbst als Pilger im kurzen Rock mit Stab und Bündel und sagt: „Do Ich Elende Was, ir Herberget Mich Nüt; Do Ich Nacket Was, ir Kleitent Mich Nüt; Do Ich Hungerik Was, ir Spiset Mich Nüt; Do Ich Durste, ir Trenket Mich Nüt.“



Bild 57.  
Die sechs Werke der  
Barmherzigkeit  
von Antelami  
am Baptisterium  
zu Parma.

einanderliegenden Feldern die sechs Werke der Barmherzigkeit beigelegt (vgl. Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik S. 124 f.). Derjenige, der die Werke der Barmherzigkeit ausübt, ist immer derselbe Greis, bekleidet mit einem langen Untergewand und einem Mantel, auf dem Kopf ein glattes Käppchen. Die Darstellungen werden durch kurze Verse erklärt (Bild 57).

In ganz ähnlich einfacher Weise hat um dieselbe Zeit ein unbekannter Künstler an der Galluspforte des Münsters zu Basel in sechs Bildhäuschen rechts und links am Eingang die Werke der Barmherzigkeit dargestellt und sie in Beziehung gebracht zum Jüngsten Gericht im Türfeld (vgl. Lindner, Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 17, Straßburg 1899, Taf. II, und Sannoner, Analyse iconographique de la porte Saint-Galle de l'ancienne cathédrale de Bâle: Revue de l'art chrétien 1905 S. 162). Das Bild des Weltenrichters umgaben einst die zwölf Rundbilder mit den Werken der Barmherzigkeit in der Fensterrose des nördlichen Querschiffes im Freiburger Münster (vgl. Schau-ins-Land-Zeitschr. 21. Jahrl., Freiburg 1875, S. 74; vgl. unsere Bilder 58 u. 59). Deutlich hat sich die Beziehung der Barmherzigkeitsbilder zum Jüngsten Gericht noch erhalten auf einem jetzt ungeschickt zusammengefügten Glasfenster der südlichen Turmvorhalle des Straßburger Münsters aus dem

14. Jahrhundert (vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-

c) Auf einem schönen Glasgemälde aus der Zeit um 1400 in der St. Florentiuskirche zu Niederhaslach i. E. ist als Hauptbild das heilige Meßopfer als Trost und Rettung der im Fegfeuer schmachenden Seelen gewählt. Unterhalb und oberhalb ist die Ausübung der Werke der Barmherzigkeit dargestellt; *Misericordia*, eine schlanke Frauengestalt, ist die Vertreterin der christlichen Nächstenliebe. Eine Bandrolle verkündet den himmlischen Lohn, der sinnbildlich im Maßwerk durch den thronenden Heiland und durch zwei von Engeln getragene Kronen angedeutet wird (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst [1917] S. 61 f.).

Doch die für uns Deutsche interessanteste Verherrlichung haben die Werke der Barmherzigkeit in der St. Elisabethenkirche zu Marburg gefunden auf zwei Glasgemälden, die bald nach dem Tode der großen Heiligen zu ihrer Ehre erstellt wurden (vgl. Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg Taf. 10 u. 11). Die Schutzheilige Deutschlands ist hier selbst die Vertreterin der Barmherzigkeit, nach-



Die Hungrigen speisen.



Die Kranken pflegen.

Bild 58 u. 59. Glasgemälde im Münster zu Freiburg i. Br.:  
Werke der Barmherzigkeit.

dem sie in den Chorfenstern schon mit Maria als „*Mater misericordiae*“ dargestellt wurde. Wir besitzen die beiden Fenster nicht mehr in der ursprünglichen Zusammensetzung; sie ist wohl ursprünglich folgendermaßen gewesen:

1. Elisabeth speist Hungrige.
2. Sie reicht Durstigen einen Trank.
3. Sie bekleidet Dürftige.
4. Sie gewährt armen Pilgern Herberge.
5. Sie besucht Kranke.
6. Sie besucht Gefangene.

Auf dem Buchdeckel des Psalteriums der Königin Melisenda aus dem 12. Jahrhundert ist es König David, der in der Gewandung eines byzantinischen Kaisers die sechs Werke der Barmherzigkeit ausübt (Bild 60).

d) Seit dem 13. Jahrhundert ist in den theologischen Traktaten von sieben Werken der Barmherzigkeit die Rede; als siebtes Werk nannte man das Begraben der Toten. So zuerst, wie es scheint, bei Durandus, *Rationale divin. offic.* VI Kap. 19. Auf Monumenten finde ich es erst seit dem 15. Jahrhundert. Ich führe einen Zyklus aus Leutschau in Ungarn an, der in seiner Zusammenstellung mit dem oben S. 187 beschriebenen Bilde von den sieben Todsünden zeigt, daß die Werke der Barmherzigkeit am Ende des Mittelalters zum katechetischen Lehrstück geworden sind (vgl. Mitteil. Z.-K. VII [1862] S. 303).

Die sieben Werke hat auch Luca della Robbia in seinen schönen Majolika-bildern am Hospital in Pistoja um 1528 dargestellt.

Schließlich sei noch der prachtvollen Reliefzyklus an der Brüstung der Domkanzel zu Trier von 1570 erwähnt (Bild 61); den Beschluß der Bilderreihe bildet das Jüngste Gericht.



2. Andere Lehrstücke, wie die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die acht Seligkeiten, die sieben Bitten des Vaterunsers, werden selten dargestellt. Der Grund liegt darin, weil ihr Inhalt sich für die bildliche Darstellung wenig eignet.

a) So häufig die Theologen des hohen Mittelalters von den sieben Gaben des Heiligen Geistes handeln und über ihre Beziehung zu gleichzähligen Motiven tief-

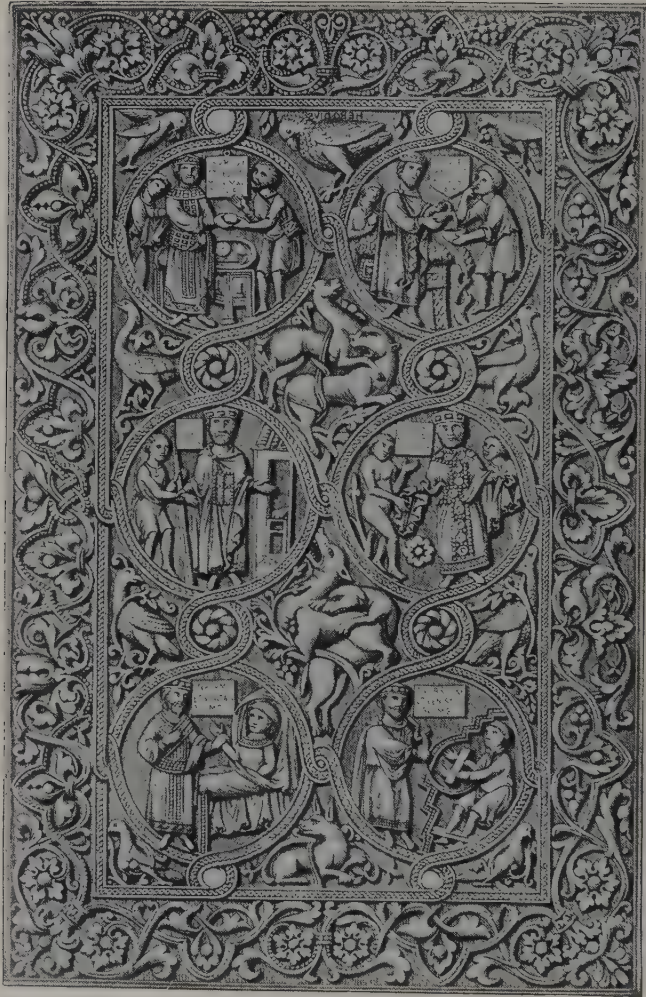


Bild 60. Elfenbeindeckel des Psalteriums der Königin Melisenda: Werke der Barmherzigkeit.

sinnig sich ergeben, so selten begegnen sie in der Kunst. Sie finden sich manchmal durch sieben Tauben oder durch sieben brennende Kerzen ausgedrückt, so auf Glasgemälden in Angers und Chartres. Auch die Glasscheibe aus Le Mans, wo sich in einer Taube auf der Brust des thronenden Heilandes sechs Strahlen mit nimbierten Tauben treffen, ist hier zu erwähnen (vgl. Mâle II Fig. 91). Auf einer liturgischen Schüssel aus Xanten werden die sieben Gaben mit je einer Person des Alten Testaments und einem symbolischen Tier zusammengestellt (vgl. Aldenkirchen in Bonner Jahrbücher LXXV S. 17 und in der Revue de l'art chrétien 1886 S. 325 ff.).

b) Die acht Seligpreisungen eignen sich wenig für künstlerische Formulierung und kommen darum selten vor. Im Tambour der zweiten Kuppel von S. Marco in Venedig sind sie mit ebenso vielen Tugenden in Beziehung gebracht (vgl. Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst VI [1893] S. 364). In St. Michael zu Hildesheim sind sie über den Kämpfern der Nordseite als acht verschleierte Frauen symbolisiert, die auf Spruchbändern die Texte zeigen. Auf dem Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa in Aachen sind die acht Seligkeiten auf acht gleichen Medaillons dargestellt: eine ideale Figur steht in einer Mandorla, die von einem Dreipaß umrahmt ist; sie hat vor sich ein breites Spruchband mit je einem Text der Seligkeiten in Spiegelschrift (vgl. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas, Aachen 1863). In Jung-St.-Peter zu Straßburg i. E. hat sich über der Westempore ein Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert erhalten, auf dem acht paarweise sich zugeordnete Engel Spruchbänder mit dem Text der Seligpreisungen halten.



Bild 61. Reliefs der Domkanzel zu Trier: Werke der Barmherzigkeit.

c) Wie man im ausgehenden Mittelalter das Vaterunser darzustellen suchte, möge ein im Jahre 1895 aufgedecktes Wandgemälde in der Martinskirche zu Billigheim in der Pfalz zeigen: Auf der einen Seite steht Christus gegen die Apostel gewendet und Spruchbänder in der Hand haltend, auf denen die sieben Bitten des Vaterunsers geschrieben sind. Um die Weite der Spruchbänder von Christus entfernt stehen die zwölf Apostel; von ihnen gehen zwei Spruchbänder aus hinüber zu Jesus. Auf dem einen steht: „herre Iere uns betten“ (vgl. Archiv für christliche Kunst 1895 S. 44). In italienischen Volksbüchern begegnet man um 1500 oft der „Esposizione del pater noster“ des Savonarola von acht oder neun Holzschnitten begleitet, die aber auf den Inhalt der einzelnen Bitten auch nicht eingehen. Es werden zur Illustration die Ölbergszene, Christus am Kreuze, Brustbilder von Aposteln und Propheten und ein vor Nonnen predigender Mönch verwendet (vgl. P. Kristeller, Early Florentine wood-Cuts S. 155 Nr. 384).



## VIERTES KAPITEL LEBEN UND STERBEN

### § 13. Das menschliche Leben

Es sind noch eine Reihe von didaktischen Motiven nachzutragen, mit denen man im hohen und späten Mittelalter in volkstümlicher Weise zunächst in literarischer Form und dann allmählich auch durch bildliche Darstellungen die Grundzüge der christlichen Lebens- und Weltanschauung zum Ausdruck bringen wollte. Wir beschränken uns hier auf solche Stoffe, die zu größerer Verbreitung gelangten, und verzichten auf einzelne Versuche, Zustände und Vorkommnisse des Lebens zu illustrieren, die ohne Nachahmung geblieben sind, wie sie da und dort in Bilderhandschriften und gelegentlichen Bildnereien auftreten und mehr kulturgeschichtliche als religiöse Bedeutung haben.

a) Das menschliche Leben überhaupt. (Vgl. Didron, *Annales archéol.* XV S. 413; Muñoz, *Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte bizantina: L'Arte* VII S. 130 ff.; Molsdorf, *Christliche Symbolik* S. 230 ff.) — Abstrakte Begriffe zu personifizieren und bildlich darzustellen ist bei den Byzantinern eine auf antiker Gewohnheit beruhende Erscheinung. So begegnet auch hier zuerst das Symbol des „menschlichen Lebens“. Unter den *Carmina Manuelis Philae* (ed. E. Miller, Paris 1855, S. 32) findet sich ein Gedicht mit der Überschrift:

Εἰς μεράκιον γυμνόν, εἰκόνα φέρον τοῦ βίου

und mit folgendem Inhalt: „Ich fliehe beflügelt; wie denkst du mich zu erhaschen? An den Haaren? Aber sie entgleiten deinen Händen. An den Füßen? Aber wie kannst du sie ergreifen, da sie beflügelt sind? Am Körper? Er ist nackt. Vergebens bemühst du dich, armer Mensch. Laß ab von deinem Lauf und laß dich nicht fortreißen von dem Glauben, etwas zu erreichen, denn ein Schatten bin ich, wenn ich auch eine Zeitlang als wirkliches Wesen dazustehen scheine. Ich fliehe hinweg von dir und enteile ins Nichts. Ich werde zum Bache, wenn du mich mit den Händen ergreifen willst.“ Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir die Beschreibung eines Symbols „des Lebens“ vor uns haben, das als ein Jüngling auf geflügelten Rädern dargestellt war. Ein ganz ähnliches Gedicht ist uns von Theodoros Prodromos aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts überliefert (abgedr. bei Migne, P. gr. 133 col. 1419; vgl. Krumbacher, *Geschichte der byzantin. Literatur*, 2. Aufl. München 1897, S. 749). Danach versteht man zwei Miniaturen in einer vatikanischen Handschrift des 11. Jahrhunderts (Cod. vat. gr. 394) zum Text „die Leiter“ des Johannes Klimakus (vgl. Tikkanen, *Eine illustrierte Klimax-Handschrift der Vatikan. Bibliothek: Acta Societatis scientiarum Fennicae* XIX, Helsingfors 1893, Nr. 2 und Fig. 2 u. 3 bei Muñoz a. a. O.). Auf der ersten sitzt Gott Vater in einer Mandorla; er hat seinen Sohn vor sich sitzen, der den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube in den Händen hält. Darunter predigt ein Mönch einer Volksschar. Rechts davon flieht ein Mönch und eine reichgekleidete Frau vor einem nackten Jüngling (ὁ βίος), der auf geflügelten Rädern steht. Auf der zweiten Miniatur sitzt die Familie eines Mönches vor einem Haus; der geflügelte Jüngling macht dem Mönch unmittelbar daneben klar, daß er seine Familie verlassen müsse, wenn er bei der Kürze und Flüchtigkeit des Lebens das ewige Ziel erreichen wolle. Der Mönch hat den Rat befolgt und steht rechts oben schon, von einer symbolischen Frauengestalt ermuntert, auf der ersten Stufe der Vollkommenheit. Ausführliche Texte, die den Figuren beige geschrieben sind, erläutern den Sinn der Szenen. Über ähnliche Miniaturen in andern Klimax-Handschriften vgl. R. Morey and W. Dennison, *Studies in East Christian and Roman Art*, New York 1918, S. 1 ff. Auch eine Skulptur an der Treppe des linken Ambo im



Dom zu Torcello aus dem 12. Jahrhundert, die man für eine mittelalterliche Imitation des „Kairos“ des Lysippos gehalten hat, wird jetzt verständlich. Man sieht hier (vgl. Fig. 4 bei Muñoz a. a. O.) einen nackten Jüngling auf geflügelten Rädern stehend mit einer Wage in der Linken und einem Messer in der erhobenen Rechten. Vor ihm legt ein junger Mann die Hand an den Kopf des rasch Enteilenden, und hinter ihm sucht ein alter Mann ihn festzuhalten, während eine Frau schmerzlich bewegt sich wegwendet. Auch hier soll die Flüchtigkeit „des Lebens“, das dem Alter entflieht, auch von der Jugend nicht festgehalten werden kann, dargestellt werden.

b) Eine andere Allegorie des Lebens, die auch in der abendländischen Kunst sich großer Beliebtheit erfreute, enthält der Roman von Barlaam und Josaphat, der bekanntlich im 7. Jahrhundert von einem unbekannten Mönch unter Benützung der Vita des indischen Religionsstifters Buddha und der Apologie des Aristides, die sich nur hier in der Originalsprache erhalten hat, zu einer wirkungsvollen und äußerst beliebten Verherrlichung des christlichen Glaubens komponiert wurde (vgl. Krumbacher a. a. O. S. 886 ff., wo die reiche Literatur zu der in alle Kultursprachen des Morgen- und Abendlandes übersetzten Erzählung angeführt ist). Darin erzählt der



Bild 62. Legende von Barlaam und Josaphat.  
Skulptur von Antelami am Giebelfeld des Südportals  
des Baptisteriums zu Parma. (Nach Michele Lopez.)

Mönch Barlaam, wie es ihm trotz allen Vorsichtsmaßnahmen, die König Abenner getroffen hatte, um seinen Sohn vom Christentum abzuhalten, gelang, auf den jungen Königssohn Josaphat Einfluß zu gewinnen und ihn mit der christlichen Lehre bekannt zu machen. Um ihn vor der Torheit so vieler Menschen, die sinnlichen Genüssen nachgehen, ihre Seele aber vernachlässigen, zu warnen, erzählt er ihm folgende Parabel, die durch die „Legenda aurea“ weite Verbreitung erlangte: Der gedankenlose Weltmensch gleicht einem Manne, der vor einem wilden Einhorn in einen Brunnen flüchtet und sich hier an den Ästen eines Baumes, der aus der Seitenwand herauswuchs, festhält. Zu seinem Schrecken gewahrt er, daß zwei Mäuse die Wurzeln des Baumes, an dem er hängt, benagen, und daß zu seinen Füßen zwei schlangenartige Ungeheuer und auf dem Boden des Brunnens ein Drache ihn bedrohen. Trotzdem vergnügt er sich gedankenlos an einem Honignest, das er über sich gewahrt.

Diese Parabel hat frühzeitig die Aufmerksamkeit der Miniatoren auf sich gezogen, und der byzantinische Dichter Manuel Philes (1280–1350), der auch sonst gern Epigramme auf Bildwerke machte (vgl. Tikkanen a. a. O. S. 132 f.), hat in vier Gedichten die bildlichen Darstellungen derselben beschrieben (vgl. Carmina Manuelis Philae, ed. Miller I S. 127 ff.). Auch in Psalterien wird sie manchmal zur Illustration von Ps. 143, 4: „Der Mensch ist gleich dem Hauch, seine Tage gehen vorüber wie ein Schatten“, benützt; so im Cod. 19, 352 Add. im Britischen Museum aus dem

Jahre 1066 und im Cod. Barb. graec. 372. Noch häufiger begegnet sie in Manuskripten, die die ganze Legende erzählen (vgl. darüber Muñoz a. a. O. S. 141). Besonders lehrreich ist eine Miniatur im Cod. Ottob. lat. 269 in der Vatik. Bibliothek aus dem Jahre 1311 (vgl. Fig. 9 bei Muñoz).

Seit langem bekannt und viel behandelt ist die Skulptur des Benedetto Antelami in der Lünette der südlichen Tür am Baptisterium zu Parma (Bild 62). In der Mitte des Bildfeldes erhebt sich der allegorische Baum; in seinen Zweigen sitzt ein jugendlicher Mensch, der seine Hand nach einem Bienenstock ausstreckt. Am Fuße des Baumes nagen zwei Tiere (Mäuse). Hinter dem Baume steht der Drache, der feuerspeierend nach dem sorglosen Manne auf dem Baume aufschaut. Links unten sehen wir alsdann den Sonnengott auf einem antiken Zweigespann; darüber erscheint der Sonnengott noch einmal. Zur Rechten auf einer Scheibe die Mondgöttin auf einem von zwei Rindern gezogenen Wagen; um die Scheibe stehen



Bild 63. Der Mensch und das Laster.

Kolorierte Federzeichnung in einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts in der Bibliotheca Casanatensis zu Rom.

vier Knaben mit langen Hörnern — die vier Nachtwachen. Über dieser Darstellung ist alsdann die Mondgöttin mit dem Kopfe eines Rindes und einer brennenden Fackel noch einmal wiederholt (vgl. auch Venturi, Storia III Fig. 290, und v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig S. 198).

Auffallend ist, daß man noch im ausgehenden Mittelalter die aus dem alten Romane stammende Parabel in einer einfachen Landkirche zur Erbauung des Volkes glaubte darstellen zu sollen. Neben dem Chorscheitelfenster der Kirche zu Bischoffingen am Kaiserstuhl in Baden fand man im Jahre 1908 folgendes Wandgemälde: An einem Baume, der unten als „die welt“ bezeichnet ist, nagen eine weiße (tag) und eine schwarze (nacht) Maus; von links springt ein Einhorn (angest) heran, von rechts naht ein Ritter mit einem Beil und einem Kreuzschild (der tot?). Auf den Zweigen des Baumes sitzt ein modisch gekleideter Jüngling mit einem Falken in der Rechten und einer Schrifftrolle in der Linken. Auf Seitenzweigen sitzen über ihm ein Engel

und ein Teufel. Ganz zuoberst deutet Christus in der Haltung des Richters nach dem Engel hinab. Das Motiv hat also hier zum Zwecke der leichteren Verständlichkeit einige Änderungen erfahren. (Vgl. J. Sauer, Kirchliche Denkmalspflege in der Erzdiözese Freiburg: Freiburger Diözesan-Archiv N. F. X S. 279.)

Im Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Übers. von Schäfer S. 382 ff.) wird eine genaue Anweisung zu einem das „törichte Leben der trügerischen Welt“ darstellenden Bilde gegeben. Mit geringen Modifikationen ist diese Anweisung befolgt auf einem Freskogemälde in der Kirche von Sophades in Thessalien (vgl. Schäfer, Handbuch a. a. O., und Piper, Mythologie der christlichen Kunst S. 337). In einer merkwürdigen Sammelhandschrift der Bibliotheca Casanatensis in Rom, Nr. 1404, die aber in Deutschland im Anfang des 15. Jahrhunderts angelegt ist, werden alle Motive vom Leben und Sterben des Menschen, vom Auf und Ab des Glückes, von den Versuchungen der Welt und den Schrecken der Strafen für ein sündiges Leben zeichnerisch und mit Beigaben von Texten zusammengestellt, um so den Predigern ein Handbuch für die im 15. Jahrhundert so beliebten emblematischen Predigten zu bieten. Zusammenfassend wird die ganze Sammlung am besten charakterisiert durch die hier mitgeteilte Zeichnung (Bild 63): der Mensch, der sündigen Weltliebe hingegeben und ganz von Genußsucht erfüllt, steht geflügelt auf einer Kugel, hat einen prächtigen Kopfputz, Lebensaltern und sechs Zeiträumen der Weltgeschichte in Beziehung gebracht. Die sechs „hominis aetates“ sind: Infantia, Pueritia, Adolescentia, Iuventus, Virilitas und Senectus. Die sechs „aetates mundi“ werden dargestellt durch Adam, Noe, Abraham, David, Salomon und Johannes den Täufer. Christus, der das Wasser des Alten Bundes in den Wein des Neuen Testaments verwandelt, begründet eine neue Zeit.

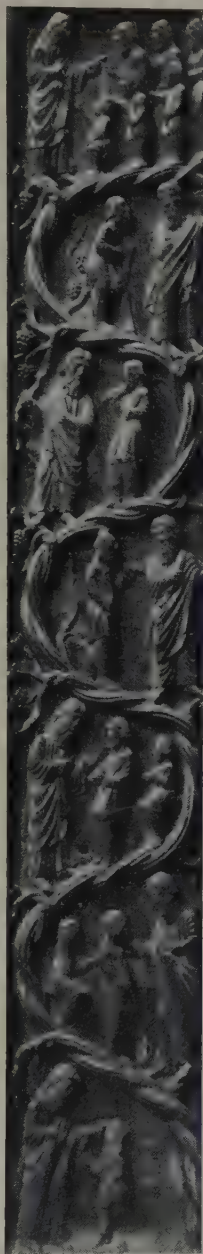


Bild 64.  
Die sechs Lebensalter von Antelami  
am Baptisterium  
zu Parma.

reiche Ärmel und einen breiten Gürtel. Darin steckt ein Hund, das Sinnbild des Zornes, und ein Esel, das Symbol der Trägheit. In der rechten Hand trägt er den Becher der Völlerei. Das eine Bein, das fest auf der Kugel steht, sinnbildet das Leben, an das er sich anklammert; das andere, das in einen Drachenkopf endigt, der das Lebensbein abbeißt, will besagen, daß der sinnliche Mensch durch seine Ausschweifungen sich ein frühzeitiges Ende bereitet. So rollt denn der Mensch, wie die Zeichnung daneben andeutet, fröhlich und gedankenlos auf einer Kugel, die der Tod vorwärts schiebt, in die Flammen der Hölle (vgl. Fritz Saxl, Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddruckes, in: Festschrift für Julius Schlosser, Wien 1927, S. 104 ff.). Über andere Denkmäler vgl. Atz, Kunstgesch. von Tirol und Vorarlberg, 2. Aufl. Innsbruck 1909, S. 750 und Athenaeum 1914 I S. 166.

c) Die Lebensalter. (Vgl. W. Wackernagel, Die Lebensalter, Basel 1862; A. Engler in Weinholds Zeitschrift für Volkskunde XV u. XVII; Barbier de Montault, Traité d'iconographie S. 158 ff.; Didron, Annales archéol. I S. 421 ff.; XVII S. 196; Fr. Boll, Die Lebensalter in der Antike, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XXXI, Leipzig 1913.) — Die gewöhnliche Einteilung des menschlichen Lebens ist: Infantia, Adolescentia, Virilitas und Senectus. Auf einem Glasgemälde zu Canterbury werden die sechs Krüge der Hochzeit zu Kana mit sechs



In ganz origineller Weise bringt Benedetto Antelami am Westportal des Baptisteriums zu Parma die Lebensalter und die Zeitalter in Beziehung mit den Arbeiten im Weinberg (Matth. 20, 1—16; Bild 64). In einem S-förmig sich emporschlingelnden Weinstock führt der Bildhauer uns hier sieben Szenen vor, in denen die Arbeiter alle Alterstufen vom Knaben bis zum Greis aufweisen; Inschriften nennen jedesmal die Stunde, das betreffende Lebensalter und das Alter der Welt (vgl. M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik S. 125 ff.).

d) Das Glücksrad. (Vgl. Heider, Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst: Mitteil. Z.-K. IV [1859] S. 113 ff.; Weinhold, Glücksrad und Lebensrad: Abhandl. der preuß. Akad. der Wissensch., Berlin 1892; W. Wackernagel, Das Glücksrad und die Kugel des Glückes: Haupts. Zeitschrift für deutsches Altertum VI S. 134 ff.; Mâle II S. 93 ff.; Der Kunstfreund VIII [1892] S. 84 ff.; Schlosser, Quellenbuch S. 331 ff.; Sauer a. a. O. S. 272 ff. u. 427.) — Der Gedanke, das menschliche Leben in seiner Unbeständigkeit mit den Drehungen eines Rades, das in schnellem Wechsel das Unterste zuoberst kehrt, zu vergleichen, war schon in der antiken Welt international verbreitet. Bildlich dargestellt hat diese Idee jedoch erst die christliche Kunst im 12. Jahrhundert, wahrscheinlich angeregt durch Boethius, dessen „Tröstung der Philosophie“ man in dieser Zeit mit großem Eifer las. Im zweiten Buch dieses weltberühmten Schriftchens tritt Fortuna selbst auf und ladet die Menschen ein, das rollende Rad zu besteigen, aber auch darauf gefaßt zu sein, wieder herabzufallen. Miniaturen dieser Art enthält die Boethius-Handschrift Bibl. Vatic. lat. 1975. Ziemlich genau an diese Stelle hält sich Herrad von Landsberg mit ihrer Miniatur im „Lustgarten“ (Taf. LV in der Ausgabe der Elsässischen Gesellschaft zur Erhaltung der historischen Denkmäler), wo Fortuna selbst auf ihrem Rade die Könige auf- und abwälzt. Da bei keiner Menschenklasse die unausbleiblichen Wandlungen des Schicksals oder der Vorsehung schroffer in die Augen fallen als bei jenen, die eine bevorzugte Stellung an der Spitze der Völker einnehmen, hat man mit Vorliebe königliche Gestalten mit dem Glücksrad in Beziehung gebracht. In einer italienischen Miniatur des 14. Jahrhunderts, die Grimoüard de Saint-Laurent (Guide de l'art chrétien III S. 346) veröffentlicht, liest man bei der königlichen Gestalt, die links am Rad empor klimmt: *regnabo*; bei der oben sitzenden: *regno*; bei der rechts herabgleitenden: *regnavi*; und bei der unten liegenden: *sum sine regno*. Über ähnliche deutsche Miniaturen des 15. Jahrhunderts vgl. Heider a. a. O. S. 114. Aber nicht bloß Könige, sondern alle Menschen sind diesem grausamen Wechsel des Schicksals unterworfen. Um daran recht lebhaft zu erinnern, hat man im 12. und 13. Jahrhundert das Glücksrad in monumentalen Formen als Radfenster an den Gotteshäusern angebracht. Das Glücksrad am Münster in Basel aus dem 12. Jahrhundert hat 16 Speichen; links klimmen vier Personen aufwärts, rechts fallen ebenso viele herab, zuoberst sitzt ein König und zuunterst liegt eine Gestalt unter dem Rad. Am Südportal der Kathedrale zu Amiens (12. Jahrh.) steigen links acht fröhliche Jünglinge empor; oben sitzt glücklich ein König mit Hund; rechts klammern sich alte Männer an das Rad, ohne das Herabgleiten verhindern zu können. Das Glücksrad an der Kirche des hl. Zeno zu Verona (13. Jahrh.) wird von Fortuna selbst gedreht, und sie erinnert den Beschauer mit folgenden Versen an die Vergänglichkeit des Irdischen:

En ego Fortuna moderor mortalibus; una  
Elevo depono; bona cunctis vel mala dono.  
Induo nudatos, denudo veste paratos;  
In me confidit si quis, derisus abit.

Auf dem großen Glücksrad des Trienter Domes steht in der Nabe des Rades eine Gestalt mit einer langen Tunika bekleidet, die das Rad in Schwingung bringt. Ich möchte darin ein Symbol der göttlichen Vorsehung sehen, denn man war hier offenbar, wie wir das gleich auch an andern Beispielen sehen werden, bemüht, das allgemein menschliche Motiv des Glücksrads, in dem die blinde Fortuna das Geschick des Menschen bestimmt, in ein positiv christliches Symbol umzuwandeln und das Walten der göttlichen Vorsehung zu betonen, indem man am äußern Umfassungs-

rand Christus und die vier Evangelisten anbrachte (vgl. Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates I S. 161 u. Fig. 9). In geistreicher Weise ist das Motiv vom Glücksrad in positiv christlicher Weise ausgebaut in dem großen östlichen Radfenster von Notre-Dame zu Paris. Den Mittelpunkt nimmt Maria mit dem Jesuskinde ein; der nächste dieses Mittelbild umschließende Kreis zeigt die zwölf Propheten, welche den Ruhm des Erlösers verkünden. In den beiden weiteren Kreisen folgen die zwölf Zeichen des Tierkreises und die zwölf Monatsbilder. Im äußersten Umkreis endlich erscheinen die gekrönten Gestalten der Tugenden, die die ihnen entgegengestehenden Laster bekämpfen. Diese Zusammenstellung will besagen, daß in diesem wechselnden Leben mit seinem ewigen Kampf zwischen Gut und Böses nur das von Christus begründete Reich Bestand hat. In noch reicherer Ausstattung verwirklicht den gleichen Gedanken das große Radfenster in der Kathedrale von Lausanne (vgl. R. Rahn, Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale zu Lausanne: Mitteil. der Antiqu. Gesellsch. in Zürich XLIII, Zürich 1879; Ders., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 569 ff.).

e) Der Welt Lohn. (Vgl. K. Schäfer, Frau Welt, eine Allegorie des Mittelalters: Schau-ins-Land-Zeitschr. 17. Jahrl. S. 58 ff., und W. Wackernagel in Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum IV S. 153 ff.) — Walther von der Vogelweide (ed. Lachmann III S. 100) personifiziert die „Welt“, der er solange gedient, in seinen späteren Jahren als eine betrügerische und verführerische Frau:

Do ich dich gesach reht under ougen,  
Do was dîn schouwen wünnenrîch, des  
Muoz ich jehen als sunder lougen.  
Doch was der schanden alse vil,  
do ich dîn hinden wart gewar, des ich  
dich iemer schalten wil.

Der Gedanke ist übrigens alt und findet sich schon bei Julian Apostata (vgl. R. Asmus, Repert. für Kunstwissenschaft XXXV S. 509 ff.). Im 13. Jahrhundert hat alsdann Konrad von Würzburg (gest. 1278 zu Straßburg) diesen Gedanken in einem Gedicht „Von der welt lon“ weiter ausgeführt, und er schildert die „Frau Welt“, die dem Ritter Wirnt von Gravenberg erscheint, als eine herrliche Frauengestalt, die den Ritter ganz in ihren Bann zieht (v. d. Hagen, Gesamtabenteuer I S. 64). Aber als er den versprochenen Lohn von ihr verlangt, wendet sie ihm den Rücken, und er erkennt, daß sie ist:

besteket und behangen  
mit ungefüegen slangen  
mit krotten und nateren.  
ir lîp was voller blateren.

Am Südportal des Wormser Domes und an der Sebalduskirche zu Nürnberg erscheint die Frau Welt in dieser Ausstattung, ihrem Ritter einen Schild reichend. In Freiburg i. Br., Straßburg und Basel, wo das Motiv schon früher auftritt, ist die Person mit dem scheußlichen Gewürm auf dem Rücken männlichen Geschlechts; und es scheint mir das anzudeuten, daß das Urbild dieses Symbols von einem romanischen Künstler stammt, in dessen Sprache „die Welt“ männlichen Geschlechts ist. In Straßburg ist die Genossin dieses „Fürsten der Welt“ eine der törichten Jungfrauen, in Freiburg ein nacktes Mädchen mit Bocksfell (voluptas) und in Basel eine ähnliche Figur, die aber bekleidet ist (vgl. zu Vorstehendem auch W. Altwegg in der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XIII S. 1 ff. und Sauer a. a. O. S. 454).

## § 14. Tod und Sterben

1. Von der sittlichen Verfassung des Menschen in der Todesstunde hängt sein ewiges Geschick ab, und das ganze Leben des Christen soll eine Vorbereitung auf einen guten Tod sein. Darum reden die Prediger sooft vom

Tod und vom Sterben. Aber erst die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, die so viele Anregungen aus der asketischen Literatur übernahm, hat diese eschatologischen Motive bildlich dargestellt. Es ist dies die Zeit, in der die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, die *Ars bene moriendi* und die Totentanzbilder im ganzen Abendland verbreitet werden. Den „Tod“ selber hat erst das 15. Jahrhundert in symbolischer Gestalt dargestellt.

Vgl. J. E. Wessely, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876; Th. v. Frimmel, *Beiträge zu einer Ikonographie des Todes*. Wien 1891: Sonderabdr. aus *Mitteil. Z.-K. N. F.* XIII—XVII; Texier, *Iconographie de la mort*: *Annales archéol.* XVI S. 164 ff.; Mâle III S. 347 ff.; A. Freybe, *Das Memento mori in deutscher Sitte, bildlichen Darstellungen und Volksglauben*, Gotha 1909.

Noch das 13. Jahrhundert kennt keine Figur des „Todes“, und die skelettartigen Gestalten, die auf einigen Illustrationen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten vielleicht noch dieser Zeit angehören, sollen nicht den „Tod“, sondern bestimmte Tote darstellen. Zu den frühesten Bildern des „Todes“ gehören zwei skelettartige Mumien an zwei französischen Grabdenkmälern aus der Zeit um 1400 (vgl. Mâle III S. 349 u. Fig. 194), und in Miniaturen französischer und deutscher Handschriften wird das Motiv im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ganz geläufig. Der „Tod“ tritt als zusammengeschrumpfter, geschlechtsloser Leichnam mit Totenschädel auf. Im 17. Jahrhundert ist er ein hautloses Gerippe mit Sense und Stundenglas. Angeregt durch die Totentänze haben einige Meister der beginnenden Renaissance originelle Allegorien geschaffen; so erscheint der Tod als Narr bei H. S. Beham, als Ritter bei Hans Holbein, als König auf einem dünnen Roß bei Dürer, als Würger eines Soldaten, dessen Geliebte flieht, bei Burgkmair, eine nackte Frau von hinten fassend, um sie zu Tode zu küssen, bei Hans Baldung, ein Liebespaar hinter einem Baume belauschend auf Dürers „Spaziergang“. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt zwei runde Glasscheiben, auf denen der Reiter Tod und ein Geistlicher an einem offenen Grab höhnende Zwiesprache miteinander halten. Die Visierungen sind von Grünewald; jene des Reiters Tod hat sich im Kestner-Museum zu Hannover erhalten (vgl. F. Bock, Matthias Grünewald, München 1909, S. 59 u. Abb. S. 60). Von den damit verwandten „*Imagines mortis*“ soll weiter unten die Rede sein.

2. Niemals hat man sich mit dem sterbenden Menschen mehr beschäftigt als im 15. Jahrhundert, und die volkstümliche Schrift eines unbekannten Theologen mit dem Titel „*Ars moriendi*“, die mit einer Holzschnittfolge illustriert war, gelangte im ganzen Abendlande zur größten Verbreitung.

Vgl. Mâle III S. 380 ff.; Münzenberger, *Das Frankfurter und Magdeburger Sterbebüchlein*, Mainz 1880; Falk, *Die deutschen Sterbebüchlein*, Köln 1890; B. Pifteau, *Ars bene moriendi*; reproduction photographique de l'édition xylographique du XV<sup>e</sup> siècle, Paris o. J.; Dutuit, *Manuel de l'amateur d'Estampes I*, Paris 1884, S. 33 ff.; Lehrs, *Der Künstler der „Ars moriendi“ und die wahre erste Ausgabe derselben*: *Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlung* 1890 S. 161 ff.; Schmarsow, *Der Meister E. S. und das Blockbuch „Ars moriendi“*: *Berichte der philolog.-hist. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. zu Leipzig* (Sitzung vom 4. Februar 1899); Lionel Cust, *The master E. S. and the „Ars moriendi“*, Oxford 1898; H. Thode, *Das Blockbuch „Ars moriendi“*: *Repert. für Kunstwissenschaft* XXII S. 364 ff.; Lehrs ebd. S. 458 ff.

Über die Herkunft des zwischen 1400 und 1420 entstandenen Volksbuches „*Ars bene moriendi*“, in dem fünf Versuchen des Teufels gegen einen Kranken auf dem Sterbebette zusammengestellt werden mit ebenso vielen Tröstungen eines Engels, herrscht keine einheitliche Auffassung. Der Text geht vielleicht auf einen französischen Geistlichen aus der Schule Gersons zurück (vgl. Falk, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 1890 S. 309). Aber woher stammen die Holzschnitte? Lehrs und Cust behaupten, die Holzschnitte des Blockbuches „*Ars moriendi*“ seien Kopien nach den



Stichen des Meisters E. S. Schmarsow versucht zu beweisen, daß der Meister, nach dessen Entwürfen die Holzschneider der „Ars moriendi“ ihre Tafeln ausgeführt haben, kein anderer als Rogier van der Weyden gewesen sei. Thode kommt zu der Auffassung, daß Hans Pleydenwurff in Nürnberg oder einer seiner Zeitgenossen die Zeichnungen geschaffen habe, nach denen mehrere Holzschneider die Stöcke ausgeführt hätten; nach Mäle sind Text und Bilder französischen Ursprungs. Ich sehe mit Lehrs in dem Meister E. S. den Erfinder der elf Kompositionen der ursprünglichen „Ars moriendi“. Danach schnitt ein unbekannter Meister um 1450 die Holztafeln, wovon die Editio princeps aus der Sammlung Weigel im Britischen Museum erhalten ist. Weigel selbst hat sie 1869 in 24 Lichtdrucktafeln veröffentlicht. Dazu kommt die Ausgabe von der Holbein Society, London 1881. Die Einrichtung dieses Blockbuches ist folgende:

Bild 1. Die Teufel versuchen zum Unglauben: „*fac ut pagani*“: „die Heiden glauben recht.“ Auch andere Einflüsterungen gegen den Glauben bringen sie vor.

Bild 2. Die Engel bestärken im Glauben: „*sis firmus in fide*“, und erinnern an den festen Glauben der Patriarchen, Propheten und Märtyrer.

Bild 3. Szene der Verzweiflung: „Du hast gemordet, falsch geschworen usw.; du gehst verloren“, predigen die Teufel dem Kranken in bildlichen Vorführungen.

Bild 4. Die Engel rufen dem Sterbenden zu: „Verzweifle nicht; gerade für die Sünder ist Christus in die Welt gekommen, denke an den guten Schächer und Pauli Bekehrung.“

Bild 5. Der Kranke wird von dem Laster der Ungeduld versucht; er stößt mit dem Fuße nach dem Aufwärter.

Bild 6. Die Engel erinnern den Kranken daran, daß er sich durch Geduld im Leiden von seinen Sünden reinigen könne, und führen ihm das Beispiel der Märtyrer vor Augen.

Bild 7. Teufel legen Kronen auf dem Bette des Kranken nieder, um in ihm das Laster der „*vana gloria*“ festzuhalten.

Bild 8. Engel erscheinen am Bett des Kranken und erinnern ihn: um in den Himmel einzugehen, muß man demütig sein wie ein Kind; denke an Maria, die Gott wegen ihrer Demut auserwählt hat.

Bild 9. Der Teufel sucht den Kranken mit Sorgen um Frau und Kind, Speicher, Keller und Stall zu erfüllen.

Bild 10. Engel mahnen ihn, sich jetzt nicht mehr um Irdisches zu bekümmern.

Bild 11. Der Kranke erhält die Sterbekerbe; er hatte alle Anfechtungen glücklich überstanden, und ein Engel nimmt seine Seele in Gestalt eines Kindes entgegen. Darob sind die Teufel entsetzt.

Vgl. auch die ausführliche Beschreibung der elf Bilder bei Mäle III S. 380 ff. nach der „Ars moriendi“ von Vêrad, der die Holzschnitte, wie sie in der Editio princeps vorliegen, mit einigen Veränderungen übernahm.

Auf einem zwischen 1470 und 1480 entstandenen Holzschnitt werden die im Vorstehenden als Bild 1—10 beschriebenen Holzschnitte auf einem Blatt zusammengefaßt (vgl. Weigel-Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift I, Leipzig 1866, S. 22, und Falk Abb. S. 15).

Auch die übrigen Sterbebüchlein, deren es in allen Kirchengebieten des Abendlandes gegen Ende des 15. Jahrhunderts viele gab, weisen das eine oder andere Blatt mit ähnlichen Mahnungen zur Vorbereitung auf einen guten Tod auf. Wir verweisen nur auf die zu Pforzheim um 1500 gedruckte „Betrachtung der stunden, und zuo yeder stund ein betrachtung des Tods“ mit folgendem Holzschnitt: In der Mitte die Himmelskönigin mit dem Jesuskind auf dem Arm, das mit einem Hammer auf die Glocke einer Uhr schlägt; links davon steht der Tod und rechts ein betender Kartäuser. Man versteht das Bild, wenn man erwägt, daß man gerade um diese Zeit begann, dem Ave den zweiten Teil beizufügen, worin man bat: „Bitt für uns in der Stunde unseres Todes.“ Maria galt allgemein als die mächtigste Patronin eines guten Todes. Darum hat Thomas Wolff 1522 zu Basel auf dem letzten Blatt seines „Hortulus

animae“ folgendes Bild (Bild 65) beigelegt: Neben Maria steht Gabriel, welcher das erste Ave sprach. Das Kind schlägt auf die Glocke einer Uhr, weil Gott die Stunde des Todes bestimmt. Maria legt die Hand auf die Schulter eines Betenden, als wolle sie sagen: ich werde dir helfen in der Sterbestunde.

3. Viel älteren Datums und wahrscheinlich außerchristlichen Ursprungs ist die in der Legende von den „Drei Lebenden und den drei Toten“ enthaltene Mahnung an das Sterben.

Vgl. E. Dobbert, Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa: Repert. für Kunstwissenschaft IV S. 1 ff.; K. Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, nebst einem Exkurs über die Jakobslegende, im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem badischen Oberlande untersucht,



Bild 65. Madonna als Sterbepatronin aus dem „Hortulus animae“ des Thomas Wolff (Basel 1522).

Freiburg i. Br. 1908; W. F. Stork, Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten (Heidelberger Diss.), Tübingen 1910; Monaci, La leggenda dei tre morti e dei tre vivi: Giornale di filologia romanza I S. 245 ff.; Mäle III S. 355 ff.; Ph. M. Halm, Altbayerische Totendarstellungen: Sonderabdr. aus dem Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, II. Halbb. 1909.

a) Seit dem 11. Jahrhundert ist im Abendland der Spruch der Toten an die Lebenden verbreitet:

Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis.

Was ihr seid, das waren wir;

Was wir sind, das werdet ihr.

Vgl. R. Köhler, Germania V (1860) 220 ff. - Man ist diesem Spruch, der sich wie eine Grabschrift ausnimmt, nachgegangen, hat aber weder in der paganen noch in der frühchristlichen Sepulkralsprache dafür Belege finden können. Dagegen hat sich

herausgestellt, daß in der arabischen Spruchpoesie schon im 3. Jahrhundert ähnliche Gedanken zum Ausdruck kommen (vgl. R. Köhler, *Kleinere Schriften* II S. 36). Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß im 10. oder 11. Jahrhundert aus dem arabischen Spanien, mit dem das Abendland gerade in dieser Zeit so reiche literarische Verbindungen unterhielt, die Legende von der Begegnung und Unterredung dreier Toten mit ebensovielen Lebenden in Frankreich bekannt wurde. Hier hat sie im 13. Jahrhundert durch Baudouin de Condé (ca. 1240—1280) und Nicole de Marginal (ca. 1270—1328) eine poetische Bearbeitung gefunden (abgedr. bei Anatole de Montaiglon, *L'Alphabet de la mort* de Hans Holbein, Paris 1856), wo noch drei andere Gedichte über denselben Stoff aus etwas späterer Zeit beigelegt werden; vgl. auch Gröber, *Grundriß der rom. Philologie* II 1 S. 841 855 865. In Italien hat ein unbekannter Poet des 14. Jahrhunderts die Legende in einem umfangreichen Gedicht, das in seiner sprachlichen Form an das „Dies irae“ erinnert, erzählt (vgl. Künstle a. a. O. 33, wo der Text mitgeteilt wird). In einem sehr interessanten und auch sprachlich beachtenswerten kleinen Drama des 15. Jahrhunderts, das in der Wolfenbüttler Handschrift Aug. 16. 17. 4<sup>o</sup>, einem aus Straßburg i. E. stammenden Sammelband, erhalten ist, schildert ein wirklicher Dichter unter dem Titel „Dis ist der welte lon“ die Vergänglichkeit alles Irdischen. Ich habe den Text und die dazu gehörigen Miniaturen zum ersten Mal S. 38 ff. meines erwähnten Buches herausgegeben.

In Frankreich, Italien und Deutschland wird die Legende in der gleichen Weise erzählt. Drei vornehme junge Männer ziehen aus zur Jagd oder zu ritterlichem Spiel; plötzlich stehen an einem einsamen Ort drei Tote vor ihnen. Zitternd und voll Schrecken vermögen die Herren nicht weiterzugehen und vernehmen die Botschaft vom Sterben aus dem Munde der schauerlichen Gestalten. Die Toten nennen den Stand, dem sie im Leben angehörten, halten längere Ansprachen an die Lebenden und nehmen ihre Antworten entgegen. Im Gedichte aus der Wolfenbüttler Handschrift, das in seinem wesentlichen Inhalt hier kurz vorgeführt werden soll, tritt der erste Tote unvermittelt auf und ruft:

Wir sint tot, so lebet ir,  
Der ir sint, der worent wir.

. . . . .  
Ich was ein her sicherlich,  
An lande, an lüte, gûte rich:  
Do von bin ich becleidet bas,  
Danne dise, das lant one has.  
Mir wart dis lilachen umgeben.

. . . . .  
Das ist alles, das ich mines gûtes han.

Der erste Lebende antwortet, nachdem er seinem Schrecken Ausdruck gegeben:

Pfuch, valsche und triegende welt!  
Du gist lon umb böses gelt.

. . . . .  
Ach nieman weis, wie böse du bist  
Und wie kurtz hie din leben ist.

Eine ähnliche Zwiesprache halten alsdann der zweite und dritte Tote mit je einem Lebenden.

b) Zuerst wurde diese Legende bildlich dargestellt in Form von Miniaturen als Illustrationen zum Texte der Erzählung, und als ältestes Beispiel sei auf die Miniatur im Manuskript 3142 der Pariser Arsenalbibliothek aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (abgeb. bei Mâle III Fig. 198) hingewiesen, wo merkwürdigerweise die drei Lebenden als junge Mädchen abgebildet sind. In der eben besprochenen Wolfenbüttler Handschrift sind die Toten und die Lebenden am Rande neben die Texte gezeichnet, die von den einzelnen Gestalten gesprochen werden. Von hier aus wandern die Bilder in die liturgischen Handschriften, wie Psalterien, Horae, Totenoffizien. Am meisten hat zur Verbreitung und zur Popularisierung unserer Legende der Umstand beigetragen,



daß die französischen Drucker gegen Ende des 15. Jahrhunderts sie in Form von Holzschnitten in die Ausgaben der „Heures“ aufnahmen. So weisen die Bibliotheken Frankreichs (siehe Stork a. a. O. Nr. 30–53), Deutschlands (Stork Nr. 61–75), Italiens (Nr. 88–101 ebd.), Englands (Nr. 126–129 ebd.), der Niederlande (Nr. 133–140 ebd.) eine beträchtliche Zahl solcher Zeichnungen, die sich bei jeder neuen Nachforschung noch vermehren wird, auf. In den meisten Fällen finden sie sich bei Gebeten für Verstorbene. Als Typus eines Titelblattes zum Totenoffizium, wie er im 15. Jahrhundert beliebt war, soll hier eine Miniatur aus dem Berliner Kupferstichkabinett



Bild 66. Titelblatt eines Totenoffiziums im Kupferstichkabinett zu Berlin.

(Katalog der Zeichnungen Nr. 640, flämische Schule) geschildert werden (Bild 66). Die Mitte des Blattes nimmt die Erweckung eines Toten durch Christus ein; im Hintergrund ein gotischer Kreuzgang und eine Kirche. Auf dem schmalen Streifen links oben eine Bestattungsszene; nach unten zu stürzen die drei Toten in Leichentücher eingehüllt und mit Speeren bewaffnet auf drei rasch entfliehende Reiter los. Künstlerisch bedeutsam ist endlich der Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, den schon die Chalkographische Gesellschaft XVIII Nr. 57 publiziert hat (Bild 67). Auf einem öden, mit Menschengelbeinen bestreuten Felde begegnen ein Kaiser, ein König und ein Graf, alle drei auf stolzen Rossen sitzend, drei Toten, die ebenfalls durch ihre Kronen als Kaiser, König und Graf gekennzeichnet sind. Das Bild macht

bei seinem gänzlichen Mangel an religiösen Hinweisen den Eindruck, als ob der Zeichner das Motiv lediglich gewählt habe, weil es ihm Gelegenheit bot, Furcht und Schrecken bei Mensch und Tier zum Ausdruck zu bringen (vgl. auch Stork a. a. O. Nr. 64). Ferner ist das prachtvolle Heildunkelblatt aus der Albertina in Wien, das bald Baldung, bald Dürer, bald Grünewald zugeschrieben wird, hier zu nennen; veröffentlicht wurde es neuerdings in der „Walhalla“ III (1907) S. 170, und daraus von Bock, M. Grünewald S. 61, und von Ph. M. Halm a. a. O. S. 148.

Als Wandgemälde begegnet unsere Legende nur vereinzelt schon im 13. und 14. Jahrhundert; die meisten Freskobilder gehören dem 15. Jahrhundert an. In Frankreich und England läßt sich in je 22 Kirchen die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten nachweisen (vgl. Stork a. a. O. S. 9, Nr. 1—22 u. S. 44, Nr. 102 bis 125). Deutschland ist auffallend arm an monumentalen Darstellungen unseres Stoffes, und wohl erhalten ist nur das Wandgemälde in der St. Jodokskapelle zu Überlingen am Bodensee (vgl. Taf. I bei Künstle a. a. O.). Italien besitzt neun



Bild 67. Die drei Lebenden und die drei Toten.  
Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts.

Denkmäler mit beachtenswerten Variationen. Den südländischen Künstlern widerstrebte es, die Lebenden und die Toten steif und systematisch, wie das die nordischen Zeichner gewöhlich tun, einander gegenüberzustellen. Darum verarbeitet ein großer Unbekannter im Campo Santo zu Pisa das Motiv zu einem „Triumph des Todes“; den gleichen Versuch macht mit geringerem Erfolge der Maler des Bildes in Clusone bei Bergamo am Ende des 15. Jahrhunderts (vgl. Taf. v u. vi bei Künstle a. a. O.), wo man S. 51 ff. eine eingehende Behandlung dieser Fresken nachlesen möge (siehe auch Stork a. a. O. S. 32 Nr. 76—84, und Texier, *Annales archéologiques* XVI S. 164 ff.). In der Folgezeit gerät die Legende der drei Lebenden und der drei Toten in Vergessenheit.

## § 15. Der Totentanz

1. Die bekannteste monumentale Predigt vom Tode ist gegen Ende des Mittelalters der Totentanz. Man versteht darunter Bilderzyklen in Reigen-



form, in denen die Vertreter der verschiedenen Berufe und Lebensalter je von einem Toten, der gewöhnlich eine tanzende Bewegung anschlägt, unter Rede und Gegenrede plötzlich zum Sterben abgerufen werden.

**a) Literatur.** W. Bäumker, Der Todtentanz: Frankfurter zeitgemäße Broschüren N. F. II Nr. 6. Frankfurt a. M. 1881. — G. Buchheit, Der Totentanz; seine Entstehung und Entwicklung. Leipzig 1926. — Dimier, Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien. Paris 1908. — F. Douce, The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on the several representations of that subject. London 1833. — A. Ellisen, Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz nach Hans Lützelburgers Original-Holzschnitten treu copiert von H. Lödel. Mit einer geschichtlichen Abhandlung über die Todtentänze. Göttingen 1849. — W. Fehse, Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext, in der Beilage zum Osterprogramm 1907 des Kgl. Viktoria-Gymnasiums zu Burg bei Magdeburg. Halle 1907. Ders. in der Zeitschrift für deutsche Philologie XL S. 67 ff. Leipzig 1908. — J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden IV, Hannover 1820, S. 117 ff. — H. Fortoul, La danse des morts dessinée par H. Holbein, gravée sur pierre par J. Schlotthauer. Paris 1842. — A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897. — K. Grüneisen, Beiträge zur Geschichte und Beurtheilung der Todtentänze: Kunstblatt Jahrg. 1830 Nr. 22–26. — J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, München 1924, S. 181 ff. — G. Kastner, Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments. Paris 1852. — K. Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg i. Br. 1908. — P. Kupka, Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchungen über ihre Entstehung und Verwandtschaftsverhältnisse: Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Stendal. Stendal 1905. Ders., Zur Genesis der mittelalterlichen Totentänze (Programm). Stendal 1908. — E. H. Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts. 2 Bde. Rouen 1852. — É. Mâle, L'art religieux à la fin du moyen-âge, Paris 1908, S. 359 ff. — H. F. Massmann, Literatur der Todtentänze (aus dem „Serapeum“ besonders abgedruckt). Leipzig 1840. Ders., Die Basler Todtentänze in getreuen Abbildungen. Nebst geschichtlicher Untersuchung sowie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen. Stuttgart 1847 (= Der Schatzgräber, hrsg. von J. Scheible, Th. 5). — A. F. Merino, La danza macabra. Estudio crítico literario. Madrid 1884. — G. Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer. Dijon et Paris 1826. — W. L. Schreiber in der Zeitschrift für Bücherfreunde II S. 291 ff. u. 321 ff. — W. Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XVII, Jahrg. 1891, S. 1 ff. Norden u. Leipzig 1892. — W. Stammer, Die Totentänze. Leipzig 1922. — P. Vigo, Le danze macabre in Italia. Livorno 1878. — W. Wackernagel, Der Todtentanz: Zeitschrift für deutsches Altertum IX S. 302 ff., wieder abgedruckt in „Kleinere Schriften“ I (1872) S. 302 ff. — Die Spezialliteratur wird in der folgenden Aufführung der Denkmäler genannt.

**b) Die Denkmäler.** Es sollen hier nur die wichtigsten Monumente, die im Original oder in zuverlässigen Kopien erhalten sind, angeführt werden; im übrigen wird auf den vortrefflichen Katalog bei Seelmann a. a. O. S. 42 ff. verwiesen.

### I. Französische Totentänze.

Angers. Im Musée d'Antiquités ein Holzrelief mit 30 Personen aus dem 16. Jahrhundert (vgl. Langlois a. a. O. I S. 217).

La Chaise-Dieu (Auvergne). Wandgemälde des 15. Jahrhunderts in der Abteikirche, zuerst abgebildet bei A. Jubinal, La danse des morts de la Chaise-Dieu, Paris 1841 (Bild 68), jetzt viel besser und zuverlässiger von Yperman im Jahre 1894, dessen Reproduktionen im Trocadéro zu Paris aufbewahrt werden (vgl. Mâle S. 371 ff. u. Fig. 205–209).

Kermaria (Côtes-du-Nord). F. Soleil entdeckte dieses Totentanzgemälde im Jahre 1882 und publizierte es in höchst unbefriedigender Weise in der Schrift: La Danse macabre de Kermaria-au-Isquit. Saint-Brieux 1882; vgl. auch seine andere Schrift: Les Heures gothiques et la littérature pieuse aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Rouen 1882.



**Paris.** Der berühmteste Totentanz Frankreichs war das Wandgemälde am Beinhaus auf dem Kirchhof des Minoritenklosters Aux Saints Innocents zu Paris, gemalt im Jahre 1425 und im Anfang des 16. Jahrhunderts zerstört. Es bestand aus 15 Arkaden, in jeder waren zwei Tanzpaare mit je einem geistlichen und weltlichen Stand. Eine Kopie des Textes und wahrscheinlich auch der Bilder in der „Danse macabre“ des Guyot Marchant aus dem Jahre 1485 (vgl. Dufour, La danse macabre des SS. Innocents de Paris, Paris 1874; siehe Bild 69).

**Rouen.** An den 31 Säulen des Kreuzgangs auf dem Kirchhof des Klosters St-Maclou sind die Totentanzpaare unter den Kapitälern angebracht. Die Skulpturen stammen aus der Zeit von 1526 bis 1529 (vgl. Langlois I S. 31 ff.).

## II. Deutsche Totentänze.

### A. Niederdeutsches Gebiet.

**Berlin.** Wandgemälde in der Turmhalle der Marienkirche aus dem 15. Jahrhundert (vgl. Th. Prüfer, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Totentanzbilder überhaupt, Berlin 1883; Bild 70).



Bild 68. Totentanz in La Chaise-Dieu.

**Lübeck.** In der Marienkirche hier aus dem Jahre 1463; ursprünglich auf zusammengefügte Holztäfelchen gemalt, wurde er 1701 auf Leinwand übertragen (vgl. W. Mantels, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck, Lübeck 1866; Bild 71). Eine Nachbildung davon befindet sich in der Nikolaikirche zu Reval.

**Wismar** besaß aus der Zeit um 1500 zwei Totentanzgemälde, das eine an der innern Turmwand der Nikolaikirche, das andere in der Marienkirche; beide nur fragmentarisch erhalten (vgl. Seelmann a. a. O. S. 46).

### B. Hochdeutsches Gebiet.

**Groß-Basel.** Wandgemälde an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters, entstanden um 1437—1441, zerstört 1805, doch besitzen wir gute Kopien in den zuerst 1621 erschienenen Kupferstichen Joh. Jak. Merians.

**Klein-Basel.** Wandgemälde im Dominikanerinnenkloster Klingenthal, um dieselbe Zeit wie der Totentanz in Groß-Basel entstanden und wohl auch von demselben Meister gemalt.

Beide Gemäldezyklen wurden im 18. Jahrhundert von dem Basler Bürger Em. Büchel kopiert, und Maßmann, Basler Todtentänze, hat diese Kopien mit dem Text zuerst bekannt gemacht (vgl. auch Th. Burckhardt-Biedermann, Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd. XI, Basel 1882, S. 59 ff.; Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 654 ff.).

**Bern.** Im Jahre 1517 begann Nikolaus Manuel die Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters zu Bern mit einem großen Totentanz zu schmücken, wobei ihm der

Basler Totentanz und die erweiterte Pariser Danse macabre als Vorlage diente. Erhalten sind zwei Kopien aus dem 17. Jahrhundert.

Füssen (Bayern). Zwanzig Holztafeln in der Magnuskirche (vgl. A. Dürrwachter, Jahrbuch des histor. Vereins für Schwaben u. Neuburg, 1899).

Metnitz (Kärnten). Freskogemälde am Beinhaus des Kirchhofs aus der Zeit um 1500 (vgl. Mitteil. Z.-K. N. F. I S. 56 ff.; siehe Bild 72).

### III. Italienische Totentänze.

Clusone (Prov. Bergamo). Freskogemälde am Giebel der Kirche de' Disciplini aus dem 15. Jahrhundert; darüber der Triumph des Todes (vgl. Vallardi, Trionfo e danza della morte a Clusone, Milano 1859).

Pinzolo (Südtirol). An der Vigiliuskapelle (vgl. Mitteil. Z.-K. N. F. XII [1886] S. xxii).

Die englischen Totentänze (vgl. Seelmann a. a. O. S. 54 f.) sind unbedeutend und schlecht erhalten.



Bild 69. Totentanz von Guy Marchant (Paris 1485).

### IV. Die graphischen Denkmäler.

La danse macabre in kürzerer Fassung, xylographischer Druck von Guyot Marchant, Paris 1485; Neudruck bei V. Dufour, La danse macabre etc. S. 120 ff. In welchem Verhältnis diese Holzschnitte zu den Totentanzbildern am Beinhaus des Minoritenklosters Aux Saints Innocents zu Paris aus dem Jahre 1425 stehen, ist ganz ungewiß; als eine getreue Kopie können sie jedenfalls nicht gelten. Der Text ist in beiden Fällen identisch, weil Frankreich überhaupt nur einen Totentanztext kennt.

La danse macabre in erweiterter Fassung, Volksbuch mit verwandten Texten des Guyot Marchant aus dem Jahre 1486 und in vielen Nachdrucken bis ins 18. Jahrhundert unter dem Titel „Miroir salubre pour toutes gens“ viel verbreitet; ausführlich beschrieben bei Maßmann, Literatur der Totentänze S. 92 ff.

Vierzeiliger Totentanz mit 24 Figuren, erhalten in Holztafelldrucken und Handschriften in Heidelberg, München usw.; ein Verzeichnis bei Maßmann, Basler Totentänze, im Anhang (vgl. auch die obengenannten Aufsätze von Fehse).

Achtzeiliger Totentanz in drei Holztafelldrucken und einer Kasseler Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, erhalten ausführlich beschrieben bei Maßmann, Literatur der Totentänze S. 84 ff.

c) *Die Entstehung der Totentänze.* Die erste Frage, die sich uns aufdrängt bei Betrachtung der Totentanzbilder, ist die: Wie kam das durch und durch gläubige Volk und der Klerus des 14. und 15. Jahrhunderts dazu, Tod und Tanz miteinander in Verbindung zu bringen und dieses groteske Gebilde in den Dienst der Religion zu stellen? Ist es für ein frommes und vom Geiste des Evangeliums erfülltes Gemüt nicht unerträglich, das Ernsteste, was einem Menschen begegnen kann, das Sterben, mit dem Ausdruck der freudigsten und oft sündhaften Lebenslust zu verbinden? — Allein es ist zu beachten, daß die Totentänze nicht im Schoße der Kirche entstanden sind und niemals an den offiziellen Bi'derzyklen an den Portalen oder im Innern des Gotteshauses, die zur Belehrung des Vo'kes geschaffen wurden, erscheinen, sondern stets nur an Kirchhofsmauern, an Kirchhofskapellen und Beinhäusern auftreten. Ferner waren die Totentanztexte niemals ein geistliches Schauspiel, das man unter Leitung des Klerus in oder vor den Kirchen aufführte; und es läßt sich weder

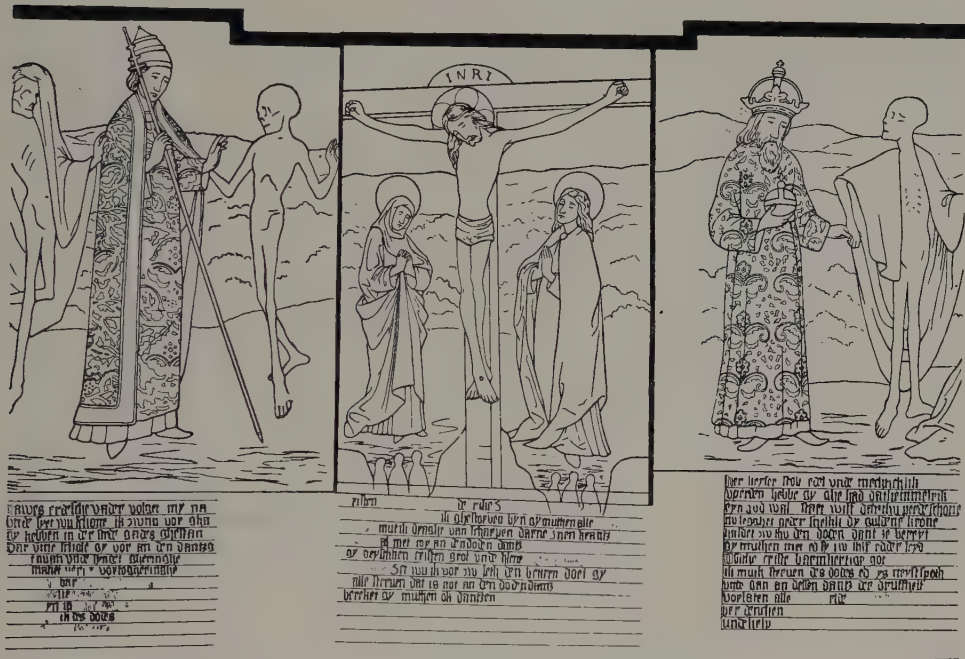


Bild 70. Totentanz in der Marienkirche zu Berlin.

in Frankreich noch in Deutschland ein Totentanztext nachweisen, der jemals als geistliches Schauspiel verwendet worden wäre und seiner Form nach sich dazu eignete. Gewiß hatte man im 15. Jahrhundert Moralitäten aufgeführt, in denen der Tod oder vielmehr die Toten aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten auftraten. Reste solcher Spiele liegen noch vor in dem von Mâle III S. 361 publizierten lateinischen Gedicht, in dem oben S. 126 besprochenen Wolfenbüttler Text und der englischen Moralität „The Pride of Life“ (vgl. Künstle a. a. O. S. 80 u. 82). Aber Totentänze, wenn man sie auch so nannte, waren das nicht.

Neuerdings behauptet Mâle a. a. O. S. 361 wieder, daß der Totentanz aus einem französischen Drama entstanden sei, und er bedient sich der beiden Nachrichten aus Brügge und Besançon, die ich schon in meiner Kritik der Seelmannschen Hypothese S. 79 meiner erwähnten Schrift abgelehnt habe. Ich gehe darauf hier nicht weiter ein. Mâle will einen neuen Beweis gefunden haben. Ein gewisser Abbé Miette habe in der Bibliothek zu Rouen ein Dokument gefunden, aus dem hervorgehe, daß man im Jahre 1393 in der Kirche zu Caudebec in der Normandie einen wirklichen



Totentanz aufgeführt habe; leider sei das Dokument nicht mehr vorhanden, und ich klage mit Mâle: „Combien il est fâcheux que l'abbé Miette n'ait pas pris la peine de transcrire le document.“ Ich vermute, daß das Dokument nie existiert hat; jedenfalls wird durch diese Notiz die Hypothese vom Ursprung des Totentanzes aus einem Drama nicht gestützt, und ich verstehe nicht, wie Mâle fortfahren kann: „La doute pourtant n'est pas possible: à Caudebec, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on jouait la danse macabre dans l'église.“

Wenn unter dem Drama, aus dem der Totentanz entstanden sein soll, die Legende der drei Lebenden und der drei Toten verstanden wird, die ja sehr häufig in dramatischer Form erzählt wird, dann stimme ich der Hypothese bei, denn es läßt sich tatsächlich beweisen, daß wir in ihr den Urtotentanz vor uns haben.

Vor allem ist daran zu erinnern, was heute allgemein zugegeben wird, daß in den Totentanzzyklen die Reihe der Lebenden nicht von dem personifizierten „Tod“, sondern von verschiedenen und bestimmten „Toten“ zum Sterben abgerufen wird;



Bild 71. Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck.

es sind das die Toten aus der Legende. In der Münchener Handschrift Cg 2927 aus dem Jahre 1446 steht am Ende die Mahnung des Todes:

O mensch, sich an mich.  
Was du bist, das was ich.

Dieser „Tod“ ist identisch mit einem der Toten aus der Legende. In der Danse macabre von Paris ist der letzte Lebende der Eremit; neben ihm liegt ein toter König auf dem Boden. Die Worte, die ihm in den Mund gelegt wurden, stammen aus der Legende:

Tel serez vous bons et pervers:  
Tous estres sont a vers donnees.

Auch diese beiden Figuren stammen, wie auch Goette und Seelmann zugeben, nicht aus dem Schauspiel, sondern sind ein Überrest aus jener Fassung der Legende, wo die Lebenden vor offenen Gräbern angelangen und der Eremit im Namen der Toten spricht. An der Vigiliuskirche zu Pinzolo wird der Reigen des Totentanzes durch drei Skelette eröffnet: es sind die drei Toten der Legende. In La Chaise-Dieu schließt die Reihe mit drei Lebenden: es sind die drei Lebenden der Legende. In Klein-Basel und Berlin ist mitten in die Tanzreihe eine Kreuzigungsgruppe eingefügt; auch in Pinzolo und Bern bildet die Kreuzigung einen Teil des Totentanzbildes. Aus dem Drama kann dieses Motiv nicht stammen; es kommt aus der Legende, denn in dieser findet die Begegnung der drei Toten und der drei Lebenden auf dem Kirchhof neben dem Kirchhofkreuz statt. In Clusone wächst der Totentanz vor den Augen des Beschauers geradezu aus der Legende heraus. Wie in Ab-

bildungen der Legende die Anfänge eines Totentanzbildes gegeben sind, zeigt Cgm 3974 der Staatsbibliothek in München (abgeb. bei Künstle a. a. O. Taf. IIIb); schiebt man die drei untereinanderstehenden Bildgruppen nebeneinander, so hat man einen Totentanz in der Entwicklung. Diese Nebeneinanderschichtung hat der Zeichner in Clm 14053 ebd. (bei Künstle Bild 10—13) auch wirklich vorgenommen. Der Totentanz ist eine der vielen Variationen der Legende in jener frühen Form, wo die Lebenden zu Fuß auf demselben Plane mit den Toten zusammentreffen. Nachdem man einmal begonnen hatte, zwischen Toten und Lebenden bunte Reihen zu bilden, wurde die neue Bildanordnung sehr beliebt und für die schaffende Phantasie fruchtbar. Die Beliebtheit nahm zu, sobald man in der Reihe der Lebenden nicht nur die Würdenträger der geistlichen und weltlichen Stände, sondern auch die Vertreter des niederen Volkes gewährte.

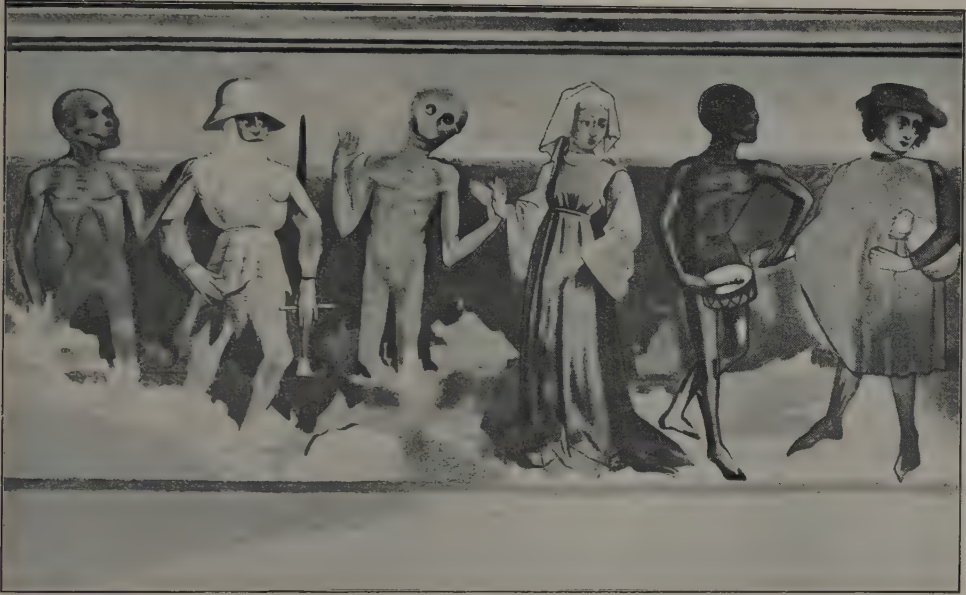


Bild 72. Totentanz am Karner zu Metnitz in Kärnten.

Aber damit ist, so wird man einwenden, die Reigenform und das Tanzmotiv noch nicht erklärt.

Schon Langlois (a. a. O. I S. 61 ff.) und Kastner (a. a. O. S. 26 ff.) haben darauf hingewiesen, daß die Vorstellung, die Toten würden nachts in der Geisterstunde ihre Grabstätten verlassen und einen Tanz aufführen, gemein-indogermanisch ist. Und Fehse (Ursprung der Totentänze S. 40 ff.) zeigt, daß dieser Volksglaube besonders bei den germanischen Stämmen noch im späten Mittelalter allgemein verbreitet war (vgl. die Zeugnisse bei Künstle a. a. O. S. 103 f.). Diese Volksanschauung vom Tanz der Toten, an dem sie die Lebenden teilzunehmen zwingen, wenn sie zufällig des Weges kommen, verband sich in Nordfrankreich, das ja stark mit Germanen durchsetzt war, in Nieder- und Oberdeutschland mit der hier wohl bekannten und in der Entwicklung begriffenen Legende von den drei Lebenden und den drei Toten. Und aus dieser Verbindung sind die Totentanzbilder herausgewachsen.

2. Zu Beginn der neuen Zeit verschwinden Reigenform und Tanzmotiv aus den Totentanzbildern, während die Ordnung nach Ständen und Lebensaltern sich erhält. Diese neuen Bilderserien, auf denen zumeist nach dem Vorbild von Holbeins Zeichnungen der personifizierte Tod die Menschen

mitten aus ihren Beschäftigungen heraus abholt, heißen zu Unrecht „Totentänze“.

a) Gegen Ende des 15. Jahrhunderts begann man allmählich, den Geschmack an den Totentanzbildern mit der Reigenform und den tanzenden Paaren zu verlieren, und man ersetzte sie durch „*Imagines mortis*“. Es geschah dies zuerst in Frankreich in den Illustrationen eines Unbekannten zu dem um 1470 entstandenen Gedicht „*Mors de la pomme*“. Der Tod, so erzählt der Verfasser, wurde geboren in dem Augenblick, als Adam und Eva im Paradies das Gebot Gottes übertraten. Der Engel, der die ersten Eltern aus dem Paradies vertrieb, übergab dem Tod drei große Pfeile und eine Urkunde Gottes, worin ihm volle Macht über die Menschen übertragen wird. In den Illustrationen zu diesem Poem durchbohrt der Tod mit seinem Pfeil den Papst inmitten der Kardinäle, den Kaiser inmitten seiner Höflinge; er ersticht den Soldat in der Schlacht, das junge Mädchen vor dem Spiegel in seiner Kammer und das Kind in der Wiege. Diese Zeichnungen hat Simon Vostre als Bordüreenschmuck für seine Heures durch seine Xylographen, die noch neue Szenen dazu erfanden, kopieren lassen und so diesen Bildern zur größten Verbreitung verholfen (vgl. *Mâle* III S. 378 ff. und Fig. 211 u. 212).

b) Von diesen französischen Stichen wahrscheinlich beeinflusst, hat Hans Holbein d. J. seine „Todesbilder“ gezeichnet, die sein Landsmann H. Lützelberger in Holz schnitt, und die dann zuerst unter dem Titel „*Les simulachres et historiees faces de la mort*“ in Lyon 1538 im Buchhandel erschienen. Die Bilderfolge ist diese: Erschaffung Evas, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Adam baut die Erde, musizierende Gerippe, Papst, Kaiser, König, Kardinal, Kaiserin, Königin, Bischof, Herzog, Abt, Äbtissin, Edelmann, Domherr, Richter, Fürsprech, Ratsherr, Prediger, Pfarrer, Mönch, Nonne, altes Weib, Arzt, Astrolog, Reicher, Kaufmann, Schiffer, Ritter, Graf, Altmann, Gräfin, Edelfrau, Herzogin, Krämer, Ackermann, Kind, Jüngstes Gericht, Wappen des Todes.

Ferner besitzen wir von Holbein ein Alphabet von Initialbuchstaben, in und um welche er ähnliche Gruppen mit dem Tode gezeichnet hat (vgl. die neue Ausgabe von A. Ellissen, Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz usw.). Dazu kommt Holbeins „Totentanz“ auf der Dolchscheide mit sechs Paaren (König, Königin, Fähnrich, Bürgerin, Mönch, Kind; Abb. bei Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder). Ein vollständiges Verzeichnis der Drucke der Holbeinschen Todesbilder und ihrer Nachahmungen bei Maßmann, *Litteratur des Todtentanzes* S. 7 ff.; vgl. auch A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl. I S. 258 ff. u. II S. 174 ff.

Noch im 17. und 18. Jahrhundert erhält sich vielfach die Sitte, Kirchhofkapellen mit „Totentanzbildern“ zu schmücken, so in Freiburg i. Br., in Bleibach im Elztal usw.; Reigenform und Tanzmotiv fehlen nach dem Vorgang von Holbeins Zeichnungen regelmäßig. Die alten Totentanzbilder mit ihren oft humoristischen Sprüchen sind zu rührenden Mahnungen des „Todes“ an die Menschen geworden, die heute noch allgemeinem Interesse begehren.



DRITTES BUCH

IKONOGRAPHIE  
DER OFFENBARUNGSTATSACHEN



## ERSTER ABSCHNITT

# DIE IKONOGRAPHIE GOTTES UND DER GEISTWESEN

### ERSTES KAPITEL

## DIE DARSTELLUNG DER GOTTHEIT

**Literatur:** Grüneisen, Über die bildliche Darstellung der Gottheit. Ein Versuch. Stuttgart 1828. — Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu. Paris 1843. — Van Robays, Les symboles de la Sainte Trinité. Brüssel 1876. — Zöckler, Trinitätssymbole: „Beweis des Glaubens“ 1881 S. 289 ff. — Die Darstellung Gottes und der Dreieinigkeit in der Kunst: Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben II (1881) S. 651 ff. — Portig, Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst. Hamburg 1887. — Engels, Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters und der getreuen und gefallenen Engel in der Malerei. Luxemburg 1894. — Die heiligste Dreieinigkeit in den Kunstdarstellungen: „Der Kirchenschmuck“, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, XXXII (1901) Nr. 5. — Carnescu, Iconographie des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes in der christlichen Kirche (rumänisch). Bukarest 1903. — L. Heilmaier, Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst. München 1922.

### § 1. Die eigentlichen Dreifaltigkeitsbilder

1. Während die pagane Kunst in der Darstellung der Götter ihre schönste Aufgabe sah und darin auch ihre höchsten Triumphe feierte, mußte die christliche Kunst wenigstens, solange das Heidentum nicht überwunden war, einmal wegen des alttestamentlichen Verbotes, von Gott ein Bild zu machen, und dann weil die Lehre von Gott dem Dreieinigen, wie der Neue Bund sie brachte, künstlerisch undarstellbar war, darauf verzichten, Gott den Dreieinigen im Bilde wiederzugeben.

Vgl. Molsdorf, Christliche Symbolik S. 1 ff. — Ich lehne also die Auffassung von De Rossi und seinen Schülern, die neuerdings auch von Molsdorf vertreten wird, ab, daß auf dem berühmten, im Jahre 1838 in St. Paul gefundenen Sarkophag, wo man in der ersten Szene drei Männer erblickt, alle im gleichen Alter, von denen der mittlere auf einem Lehnstuhl sitzt, die drei Personen der Dreifaltigkeit dargestellt seien. Eine neben der sitzenden Figur stehende Gestalt legt ihre Hand auf eine kleine menschliche Figur; eine gleiche liegt am Boden und wird von dem sitzenden Manne gesegnet. Hinter diesem steht ein dritter bärtiger Mann (Bild 73). Es wäre nun möglich, daß die bärtige Gestalt, welche ihre Rechte auf das Haupt der Eva legt, die zweite Person in der Gottheit darstellte; allein in der Szene daneben gibt der präexistente Logos in jugendlicher Gestalt der Eva ein Lamm und dem Adam ein Ährenbündel. Das spricht gegen die trinitarische Auffassung unserer Gruppe. Ganz unmöglich ist, daß der bärtige Mann hinter Gott Vater den Heiligen Geist darstelle; man hat ihn im christlichen Altertum stets nur symbolisch abgebildet. Zu der gleichen Auffassung kommt auch Heilmaier a. a. O. S. 24 u. 103. Ich sehe in den beiden Begleitfiguren des Schöpfers mit V. Schultze (Archäologie der christlichen Kunst S. 350 f.) Engel, die auch sonst in dieser Gestalt erscheinen. Auch in der Darstellung der Einkehr der drei Engel bei Abraham (1 Mos. 18, 1) und ihrer Bewirtung durch den Patriarchen (1 Mos. 18, 6–9), die von den Vätern trinitarisch



gedeutet wird, darf im abendländischen Kunstgebiet man kein symbolisches Bild der Dreifaltigkeit sehen, denn in S. Maria Maggiore zu Rom, wo uns die Szene zuerst begegnet, bildet sie einen Teil des großen Genesiszyklus, und in S. Vitale zu Ravenna ist sie, wie sich aus der Zusammenstellung mit den übrigen Opfertypen ergibt, ein Vorbild des neutestamentlichen Opfers. Die einzig nachweisbare Darstellung der Trinität im christlichen Altertum geht auf Paulin von Nola zurück; und es ist wohl zu beachten, daß sie rein symbolisch gehalten war. In epistula XXXII beschreibt Paulin den Gemäldeschmuck in der Felixbasilika:

Pleno coruscat Trinitas mysterio.  
Stat Christus agno; vox Patris caelo tonat.  
Et per columbam Spiritus sanctus fluit.

Es war also in der Apside dargestellt: das Christuslamm, darüber die Taube des Heiligen Geistes und ganz oben die aus den Wolken reichende Hand Gott Vaters, wodurch regelmäßig die Stimme Gottes angedeutet wird (vgl. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters S. 19).



Bild 73. Vom Sarkophag in St. Paul zu Rom.

2. Seit dem 10. Jahrhundert bildet sich die Sitte, alle drei göttlichen Personen in menschlicher Gestalt nebeneinandersitzend darzustellen; und sie erhält sich bis zum 16. Jahrhundert. Jede Person hat ihre Attribute: der Vater die Krone mit Weltkugel, der Sohn das Kreuz, der Heilige Geist die Taube oder das Gesetzbuch. Um die Einheit der Drei zum Ausdruck zu bringen, hat man sie oft mit einem Mantel bekleidet.

Der älteste Versuch, die Trinität in dieser Weise zu illustrieren, findet sich in einem Manuskript des hl. Dunstan, Erzbischof von Canterbury (gest. 908). Es ist also nicht richtig, wenn man die Erfindung dieses Motivs auf Abälard (1079 -1142) zurückführt, wie dies in den *Annales Benedictini* VI S. 85, ed. Mabillon, geschieht (vgl. auch Didron a. a. O. S. 577). Berühmt ist die Miniatur aus dem „*Hortus deliciarum*“ (12. Jahrh.), wo Herrad alle drei Personen in gleichem Alter und gleichem Gesichtsausdruck nebeneinander setzt. Nur die mittlere ist durch die Wundmale an den Füßen als Sohn gekennzeichnet. Alle drei halten eine Bändrolle, auf der geschrieben steht: „*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*“ (abgeb. bei Didron a. a. O., wo auch eine Reihe anderer Miniaturen meist aus dem 14. Jahrhundert mit dem gleichen Motiv mitgeteilt werden).

Noch am Ende des 15. Jahrhunderts waren derartige Dreifaltigkeitsbilder in monumentaler Darstellung besonders in Tirol beliebt, so in der Pfarrkirche zu Meran, in St. Korbinian im Pustertal, in Straßenwalchen im Salzburgischen von 1479: drei gleichalterige, unbärtige Personen, von einem gemeinsamen Mantel umhüllt, halten

gemeinsam die Weltkugel (vgl. „Kunstfreund“ XI [1895] S. 7 ff.). Auf einem gotischen Schnitzaltar in Schweden schlingt der in der Mitte sitzende Gott Vater seine beiden Arme um Sohn und Geist (abgeb. Sveriges Kyrkor, Östergötland I Fig. 39). Ganz singulär ist die Auffassung auf einem Bilde im alten Spital zu Bozen: Gott Vater mit der Weltkugel; aus seinen beiden Hüften ragen zwei gleiche Gestalten heraus, von denen die rechts sechs Aposteln den Kelch, die links sechs Aposteln das heilige Brot reicht. Das Bild stammt aus dem Jahre 1514 (vgl. „Kunstfreund“ XI S. 5).

Ähnlich stellt sich Heinrich Seuse (gest. 1366) „der Personen dryheit in wesentlicher ainikait“ vor, nämlich in der Gestalt von drei nebeneinanderstehenden Männern mit dem Kreuznimbus um das Haupt eines jeden; der Vater war als solcher durch ein kleines Kind an der Brust, der Heilige Geist durch eine neben ihm schwebende Taube bezeichnet. So findet sich das Bild auch wiedergegeben auf dem Titelblatt einer Seusehandschrift, offenbar nach der Angabe des Verfassers, der schreibt: „wer nun das will bilden, der nehme eine Menschenform, aus dessen Herzen innerstem Grunde entspringt eine gleiche Gestalt, daß sie allezeit ein Starren habe wieder hinein“ (vgl. H. Denifle, Die deutschen Schriften des sel. H. Seuse I, München 1880, S. 290).

Es sei hervorgehoben, daß diese Art von Dreifaltigkeitsbildern durch Papst Benedikt XIV. in der Konstitution vom 1. Oktober 1745 ausdrücklich verboten wurde (Bullarium Rom. X S. 318 ff.). In Baden bei Wien verkaufte man daraufhin den berühmten Töpferaltar von 1500, auf dem alle drei göttlichen Personen als Könige gebildet waren (vgl. Österr. Kunsttopographie XVIII Fig. 70 und unser Bild 74). Übrigens hat schon im 13. Jahrhundert sich Lukas von Tuy in seiner Schrift gegen die Albigenser (Bibl. maxima XXV S. 222) scharf gegen solche Darstellungen der Trinität ausgesprochen.

3. Die hier geschilderte Darstellung der Trinität als drei gesonderte Personen ist vom Standpunkt der Theologie aus zu beanstanden, weil sie dem Tritheismus Vorschub leistet. Darum hat man seit dem 13. Jahrhundert eine andere Lösung versucht und drei Gestalten nicht mehr selbständig nebeneinander, sondern ineinander verwachsen abgebildet: sie zeigen nur einen Leib mit drei eng miteinander verbundenen Köpfen. Diese werden allmählich zu einem Kopf, der aber drei Gesichter zeigt, also eine Stirne, drei Münder, drei Nasen, zwei oder auch vier Augen. Aber auch dieses trinitarische Bild, aus dem Bestreben nach möglichster theologischer Korrektheit herausgewachsen, erregte den Widerspruch der kirchlichen Behörde.

Der Ursprung dieser Auffassung ist wohl in Frankreich zu suchen, denn fast alle Beispiele, die Didron (*Annales archéol.* II Taf. 2 und *Iconographie chrét.* S. 575 ff.) mitteilt, stammen aus diesem Lande. In Deutschland wurde das Motiv nie beliebt, und es ist hier nur vereinzelt nachzuweisen, so auf einem Glasgemälde im Berliner Kunstgewerbemuseum, das vielleicht nach einem Entwurf von Dürer hergestellt ist (vgl. auch „Der Kirchenschmuck“ 1883 S. 48). Dagegen gelangte es in Böhmen, Slawonien, Mähren, Polen und Rußland zu großer Verbreitung (vgl. J. Kolberg, Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ XIV S. 337 ff.). Aus Italien ist zu nennen das berühmte Votivgemälde der Stadt Florenz von Fra Bartolommeo (1475—1517) in den Uffizien, wo dieses dreifache Antlitz über der heiligen Familie mit den Florentiner Schutzheiligen erscheint. Es muß hier übrigens viel verbreitet gewesen sein, wie sich aus dem scharfen Tadel ergibt, den Erzbischof Antonin von Florenz (*Opera* III Kap. 4) dagegen ausspricht: „Wie sträflich sind diese Menschen, welche ohne alle Achtung für den Glauben die Dreieinigkeit unter der Gestalt eines Menschen von drei Köpfen darstellen! Das ist eine Mißgestalt.“ Papst Urban VIII. hat durch eine Bulle vom 11. August 1628 (vgl. Ferraris, *Prompta Bibliotheca* unter „Imagines“) diese Trinitätsbilder als häretisch verboten.





(Phot. Österreich. Lichtbildstelle Wien.)

Bild 74. Heilige Dreifaltigkeit auf dem Töpferaltar in Baden bei Wien.

4. Auffallenderweise hat man die klassische Manifestation des Dreifaltigkeitsgedankens, wie sie bei der Taufe Christi im Jordan erfolgte, nicht in dem Umfange zur Komposition des Trinitatisbildes benützt, als es die theo-



logische und künstlerische Brauchbarkeit des Stoffes erwarten ließ. Die Ursache mag darin liegen, daß man bei der Verbindung des Dreifaltigkeitsbildes mit der Taufe im Jordan die zweite Person in der Gottheit hätte unbekleidet darstellen müssen; man wollte das bei einem so feierlichen Devotionsbild, als welches die Dreifaltigkeitsdarstellung stets galt, vermeiden. Aber ein Motiv entnahm man der Theophanie am Jordan, die Taube als Symbol des Heiligen Geistes. Während man sich nämlich von jeher daran gewöhnt hatte, Gott Vater, der im Alten Bund so oft redend und handelnd auftritt, in menschlicher Gestalt darzustellen, mußte man es als unangemessen empfinden, den Heiligen Geist, der sich bisher nur unter symbolischer Gestalt geoffenbart hatte, in menschlicher Form abzubilden. So entstand jener Typus von Dreifaltigkeitsbildern, wofür Rubens in der



Bild 75. Heilige Dreifaltigkeit mit Heiligen. Fresko von Raffael in Perugia.

Pinakothek zu München die vollendetste Form geschaffen hat: Gott Vater als Greis, in der Rechten das Szepter; Gott Sohn mit dem Kreuz; zwischen beiden schwebt die Taube. Die Füße von Vater und Sohn berühren die von drei Engeln gehaltene Erdkugel.

An Versuchen, die Taufszene als Dreifaltigkeitsbild zu gestalten, hat es nicht gefehlt; die ältesten gehören der byzantinischen Kunst an. Zum ersten Mal erscheint die Taube und die Hand Gottes über Jesus im syrischen Kodex des Mönches Rabulas aus dem Jahre 586 in der Laurentiana zu Florenz (Garrucci Taf. 418 2). So wird in der östlichen Kunst die Trinität stets dargestellt, während die frühen Werke des Abendlandes das Bild Gott Vaters oder sein Symbol, die Hand, damit erst vom 9. Jahrhundert an verbinden. Statt auf schwer zugängliche Bilder hinzuweisen, sei hier das Fresko von Raffael im Kloster S. Severo in Perugia, in dem die Gestalt Gott Vaters allerdings zerstört ist (Bild 75), mitgeteilt. Einen interessanten Versuch, das „filioque“ zum Ausdruck zu bringen, macht ein unbekannter Maler des 13. Jahrhunderts in der Abteikirche zu Grottaferrata: Gott Vater hält den präexistenten

Logos vor sich auf dem Schoß; auf dessen Brust erscheint die Taube des Heiligen Geistes, um anzudeuten, daß der Heilige Geist vom Vater und Sohn ausgehe (vgl. Wilpert II Taf. 300). In einer Initiale des Güterbuches der Abtei Tennenbach im Breisgau aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts steht der Heilige Geist als Vogel in derselben Größe wie Vater und Sohn zwischen beiden und umspannt beide mit seinen Flügeln (Bild 76). Ähnlich sitzt er zwischen beiden auf der Weltkugel und berührt Vater und Sohn mit seinen Flügeln in einer Miniatur derselben Zeit im Cod. Phill. Nr. 1906 in der Berliner Staatsbibliothek (vgl. Miniaturen-Handschriften der preußischen Staatsbibliothek I Taf. v).

5. Trinitarische Symbole. — In frühchristlicher Zeit bediente man sich, wie es scheint, stellenweise des gleichseitigen Dreiecks, um die Trinität anzudeuten; und im Mittelalter hat man, ebenfalls nur vereinzelt, bizarre Formen aus Menschen- und Tierleibern dreieckbildend wohl in der gleichen Absicht geschaffen. Doch ist zu betonen, daß diese Kuriositäten vornehmlich von handwerkerlichen Kleinplastikern stammen.

De Rossi hat in seiner Untersuchung über die christlichen Inschriften Afrikas im *Specilegium Solesmense* IV S. 457 ff. zuerst darauf hingewiesen, daß das hier öfters vorkommende Dreieck in Verbindung mit dem Monogramm Christi die Trinität symbolisiere.

Nach Augustinus (*Contra Faust.* XVIII S. 23) bildeten auch die Manichäer die Dreifaltigkeit in Gestalt eines Dreiecks ab. Das gleichseitige Dreieck mit dem Auge Gottes in der Mitte ist erst in der nachrefo-



Bild 76.

Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit aus dem Tennenbacher Güterbuch.

matorischen Zeit wieder als Bild der Trinität aufgekommen (vgl. Merz, *Das Dreieck als Sinnbild Gottes: Christliches Kunstblatt* 1886 S. 86 ff.). Im 15. und 16. Jahrhundert waren dreieinandergeschlungene Ringe als trinitarisches Symbol beliebt. Auch drei laufende Männer, die sich an Schopf und Nacken fassen, drei Fische, Adler, Löwen mit einem Kopf kommen vor (vgl. Bergner, *Kirchliche Kunstaltertümer* S. 542, und Menzel, *Symbolik* I S. 574).

Am häufigsten sind drei Hasen, die mit den Ohren zusammengewachsen sind. Auf diese Dinge macht neuerdings Beda Kleinschmidt (*Die Zeit im Bild* 1925 Nr. 27) aufmerksam. Es sei vornehmlich auf ein Maßwerk im Domkreuzgang zu Paderborn, auf einen Binderstein mit drei Hasen im Dom zu Münster i. W. und auf die Kopie einer Skulptur im Kloster Muotatal in der Schweiz (Bild 77) hingewiesen. Die Behauptung Detzels (*Ikonographie* I S. 38), die er von französischen Ikonographikern übernimmt, daß die kreuzförmige Anlage der romanischen Basilika mit ihren drei Apsiden und den drei Fenstern im Altarhaus die Dreifaltigkeit andeuten solle, ist abzulehnen, weil die mittelalterlichen Symboliker, die doch das Kirchengebäude mit allen seinen Einzelbestandteilen symbolisch erklären, von den genannten Bauformen nichts zu sagen wissen.

## § 2. Dreifaltigkeitsbilder im Zusammenhang mit andern religiösen Motiven

1. Gegen Ende des Mittelalters treten die Versuche, das Geheimnis der heiligen Dreifaltigkeit an sich zu illustrieren, in den Hintergrund; um so



häufiger werden die sekundären Trinitatisdarstellungen. Wir verstehen darunter solche Bilder, in denen eine religiöse Vorstellung oder eine Tatsache der Offenbarung als Werk des dreieinigen Gottes verherrlicht wird. Zu den beliebtesten Sujets dieser Art gehört die Krönung Marias.

Seit dem 15. Jahrhundert wird es Sitte, die Krönung Marias anstatt, wie es seit dem 12. Jahrhundert üblich war, durch den verherrlichten Erlöser allein, durch die Trinität erfolgen zu lassen. Gemäß der Entwicklung der Dreifaltigkeitsbilder, die wir bisher kennen lernten, konnte das auf zwei Arten geschehen:

a) Die Krönung durch den Vater, Sohn und Heiligen Geist, alle drei in menschlicher Gestalt. Zu den ältesten Bildern dieser Art gehört die Krönung Marias auf einer dreieckigen Tafel in der Leechkirche zu Graz („Kirchenschmuck“ 1880 S. 77) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Verwandt damit ist die Dreiecktafel zu Lienz in Tirol (vgl. Mitteil. Z.-K. XIX S. 101) aus dem 15. Jahrhundert. Daraus ergibt sich, daß Hans Holbein d. Ä., der auf dem Basilikabild „Maria Maggiore“, gemalt für das St. Katharinenkloster in Augsburg, jetzt in der Galerie daselbst, die Krönung Mariens ganz ähnlich abbildete (Bild 78), das Motiv nicht erfunden hat, wie man meinte. Auf dem Dreieinigkeitsaltar im Dom zu Seckau vom Jahre 1507 erheben sich in enger Gruppierung die drei königlichen Figuren der Trinität und krönen gemeinsam Maria, die vor ihnen schwebt (vgl. „Kirchenschmuck“ 1901 S. 81). Etwa der gleichen Zeit gehört der vortreffliche Flügelaltar in der St. Wolfgangskirche zu Grades in Kärnten an, wo drei in Alter, Typus und Kleidung einander gleich gebildete Männer mit Kreuznimbus der in holdseliger Verückung von Engeln getragenen Madonna die Krone aufsetzen. Ähnlich auf einer Skulptur in Landshut von 1520 (abgeb. Niederbayern XVI Fig. 148). Auch in der Pfarrkirche zu Bozen krönen die drei göttlichen Personen in gleicher Gestalt gebildet die Mutter Gottes („Kunstfreund“ XI [1895] S. 95 ff.). Die künstlerisch bedeutsamste Leistung aus dieser Klasse ist die Miniatur des Jean Foucquet in dem Gebetbuch des königlichen Schatzmeisters Etienne Chevalier aus dem Jahre 1455 (Bild 79). Maria hat den Thronsaal der heiligsten Dreifaltigkeit betreten; alle drei Personen zeigen den gleichen Typus und sind gleichmäßig mit weißer Tunika bekleidet. Die zweite Person hat ihren Sitz verlassen, um Maria zu krönen.



Bild 77.  
Symbol der heiligen Dreifaltigkeit.  
Skulptur aus dem Kloster Muotatal (Schweiz).

b) Früher als in den eigentlichen Trinitatisbildern hat man bei der Krönung Marias darauf verzichtet, den Heiligen Geist in menschlicher Gestalt abzubilden, denn seit 1500 liebte man es, Maria durch den Vater und Sohn krönen zu lassen, während der Heilige Geist in Gestalt der Taube über ihr schwebt, so auf dem Hochaltar von Breisach, dem Altarschrein zu Heiligenblut (vgl. Beissel-Münzenberger, Zur Kenntnis mittelalterlicher Altäre II Taf. 64 u. 71), dem Gußwerk von Peter Vischer in Erfurt. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Art gehört das Gemälde von Hans Baldung am Hochaltar des Münsters zu Freiburg i. Br. (Bild 80) und Albrecht Dürers Krönung Marias aus der Holzschnittfolge des Marienlebens. Nicht zu vergessen ist die Krönung von Velazquez im Museo del Prado zu Madrid: Gott Vater und Christus setzen gemeinsam der Mutter Gottes die Krone auf; oben schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Doch begeht der Spanier die sonst nie vorkommende Geschmacklosigkeit, daß er Gott Vater mit einer Glatze darstellt.



2. Nicht so häufig erscheint die Dreifaltigkeit im Zusammenhang mit der Menschwerdung Jesu und marianischer Szenen.

Ganz singulär ist die Auffassung auf einem Glasgemälde zu Friedersbach in Österreich aus dem 15. Jahrhundert: der Baum im Paradies, in dessen Krone Gott Vater thront, am Stamm das Jesuskind, darüber die Taube. Daneben Maria mit einer Kette an den Baum gebunden (Mitteil. Z.-K. XVIII S. cxi). Der nämlichen Zeit gehört das Glasgemälde in Tamsweg an: die Verkündigung, darüber das Jesuskind, die Taube und Gott Vater (ebd. N. F. XXVI S. 115). Künstlerisch bedeutsamer be-



Bild 78. Heilige Dreifaltigkeit auf der „Krönung Mariä“  
von Holbein d. Ä. in der Galerie zu Augsburg.

(Phot. Höfle.)

handelt Veit Stoß dieses Thema in seinem bekannten „Englischen Gruß“ in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg (Bild 81). Mehr genrehaft ist die Anordnung in dem zu Köln befindlichen Bild „Die heilige Jungfrau im Rosenhag“: über der gekrönten, aber mit dem göttlichen Kind auf Erden sitzenden Madonna schweben Gott Vater und der Heilige Geist. Damit sind zu vergleichen die Zeichnungen von Albrecht Dürer (B. 45 90), die Stiche von Israel van Meckenem (B. 148) und Lukas Cranach (B. 68), das Gemälde von Filippo Lippi im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Zu nennen ist auch die „Engelweihe von Einsiedeln“ nach einem Stich des Meisters E. S. (Bild 82): auf einer Ballustrade stehen Gott Vater und Gott Sohn mit einem Weihe-  
wedel, von einem Engelchor umgeben; darüber die heilige Taube.

3. Am beliebtesten wurde die Dreifaltigkeitsdarstellung in Verbindung mit dem Leiden Christi in der Form des sog. Gnadenstuhls. Dieses dankbare und ansprechende Motiv tritt zuerst im 12. Jahrhundert auf und erhält sich bis zur Gegenwart: Gott Vater, auf dem Thron oder dem Himmelsbogen sitzend, hält mit beiden Händen gerade vor sich ein großes Kreuz mit dem göttlichen Sohne, während die Taube des Heiligen Geistes auf seiner Brust oder über seinem Haupte schwebt.

Vgl. W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts II, Leipzig 1926, Nr. 736—752, und J. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung II, München 1924, S. 448 ff.

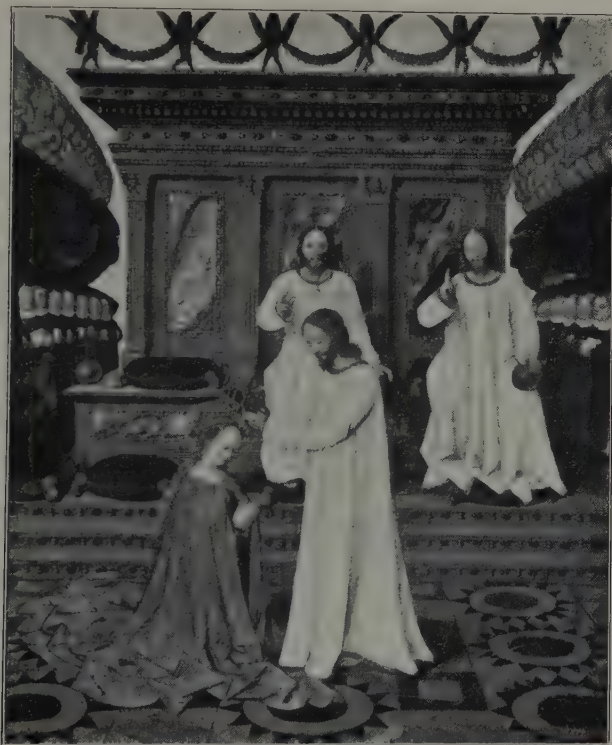


Bild 79.

Heilige Dreifaltigkeit. Miniatur von Jean Foucquet.

a) Die erste Anregung zu diesem Motiv hat vielleicht Abt Suger von St-Denis im Anfang des 12. Jahrhunderts gegeben, der auf einem Glasgemälde seiner Kirche Gott Vater, im Wagen Aminadabs stehend und das Kreuz Christi haltend, abbilden ließ (vgl. oben Bild 14). Die Taube des Heiligen Geistes fehlt hier noch. Von rechts schwebt sie heran auf einer um wenig jüngeren Miniatur in Perpignan (vgl. Mâle I Fig. 130 u. 140). Vom Ende des 12. Jahrhunderts an erscheint die Taube alsdann auf der Brust des Vaters, so auf einer Miniatur in Troyes, die Didron zuerst bekanntgab. Etwa gleichzeitig begegnet uns der Gnadenstuhl auch in Deutschland, so in Cod. 7 zu Sigmaringen, im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen und in einem Gebetbuch der hl. Elisabeth (vgl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts Abb. 20 u. 66). Der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts gehören weiter an die Darstellung an einem Tragaltar aus Hildesheim, jetzt im South-Kensington-Museum zu London, und die aus der Wiesenkirche in Soest stammende



Altartafel im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Im 14. Jahrhundert taucht der Gnadenstuhl in Italien auf, so auf einer Retabel in der Galleria antica zu Florenz und auf einer solchen von Lorenzo di Niccolò in S. Domenico zu Cortona. Am verbreitetsten war das Trinitätsbild in dieser Form offenbar in Deutschland, wie sich aus der großen Zahl von Holz- und Metallschnitten ergibt, die W. L. Schreiber aus dem 15. Jahrhundert namhaft machen kann. Hier hat der Gnadenstuhl auch seine vollendete Gestaltung erfahren, nämlich durch Dürer in seinem sog. Allerheiligenbild im Staatsmuseum zu Wien: Ganz oben der Heilige Geist; darunter thront Gott Vater in königlicher Tracht auf den Wolken und hält das Kreuz mit dem toten Erlöser. Neu



Bild 80. Heilige Dreifaltigkeit auf der „Krönung Mariä“  
von Hans Baldung im Münster zu Freiburg i. Br.

ist bei Dürer, daß er die altherkömmliche Kunstvorstellung mit einem dreifachen Kranz von anbetenden Wesen umgibt und jede einzelne Gruppe mit entzückender Schönheit gestaltet: oben die Engel, in der Mitte Maria, die Apostel und alle, die der Anschauung Gottes schon teilhaftig geworden sind; und unten auf Erden erscheinen die Vertreter der verschiedenen Menschenklassen, die an Gott den Dreieinigen glauben und anbetend sich vor ihm beugen. Es handelt sich also in dieser Schöpfung Dürers nicht um ein „Allerheiligenbild“, sondern um die Verherrlichung des dreieinigen Gottes in der Form des Gnadenstuhls.

Etwa gleichzeitig mit Dürer haben auch italienische Meister beachtenswerte Gnaden-





Bild 81. Der „Englische Gruß“ von Veit Stoß mit Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit.

stuhlbilder geschaffen; wir nennen Raffaellino del Garbo (1466—1524) in S. Spirito zu Florenz und Mariotto Albertinelli in der Akademie daselbst (Bild 83), Granacci im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Auch Timoteo della Vite (Brera zu Mailand)

und selbst Raffael (Città di Castello) haben das Thema in der hergebrachten Form behandelt; beide Gemälde abgebildet bei Venturi VII 2 Fig. 583 u. 590.

b) Variationen des Gnadenstuhles. Oft hält Gott Vater unter Wegfall des Kreuzes den entseelten Leichnam seines Sohnes nach Art der Pietà-Darstellungen auf dem Schoße, während die Taube über dem Haupt des Vaters oder auf seiner Brust erscheint. Einer der frühesten Versuche dieser Art ist das ergreifende Rundbild im Louvre aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (abgeb. bei Mâle III Fig. 82). Sonst ist diese Abwandlung vornehmlich auf Retabeln deutscher und niederländischer Herkunft beliebt, so in einem Schrein zu Norderbrarup (abgeb. Schleswig-Holstein II S. 250) und in der Jakobi- und Nikolaikirche zu Stralsund. Berühmt ist die von Bellegambe geschaffene, aus der Abtei Auchin stammende doppelflügelige Altarretabel in Notre-Dame zu Douai. Loy Hering hat sich bei seinem jetzt im Bayerischen Nationalmuseum zu München befindlichen Altar aus dem Jahre 1548 (Bild 84) eines Dürerschen Holzchnittes als Vorlage bedient. Auf spätgotischen Altarschreinen besonders Schleswig-Holsteins und Jütlands begegnet die weitere Variation, daß der



Bild 82. Heilige Dreifaltigkeit auf dem Bilde der Einsiedler Engelweihe. Kupferstich aus dem Jahre 1466.

Erlöser als Schmerzensmann neben dem thronenden Gott Vater steht und von diesem den Menschen gezeigt wird (vgl. Braun, Der christliche Altar Taf. 267 u. 329). Einzigartig ist der Kupferstich „des Meisters der Berliner Passion“ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, auf dem der thronende Gott Vater und der Heilige Geist, der ebenfalls in menschlicher Gestalt erscheint und mit großen Flügeln ausgestattet ist, den auf der Weltkugel stehenden Schmerzensmann vor sich halten (vgl. Taf. I bei Molsdorf, Christliche Symbolik). Auch der Gnadenstuhl von Hans Morinck von 1612 im Schloßmuseum zu Karlsruhe (abgeb. bei A. Feulner, Die deutsche Plastik des 17. Jahrh., München 1926, Taf. 28) sei hier erwähnt. Schließlich muß als Variation des Gnadenstuhles noch auf jene Klasse von Denkmälern hingewiesen werden, auf denen über dem Bilde der Kreuzigung die Halbfigur Gott Vaters und die Taube erscheint. Eines der frühesten und schönsten Beispiele ist uns in dem berühmten Lettnerkreuz zu Wechselburg, wo in der Dreipaßendigung des senkrechten Kreuzbalkens Gott Vater als Brustbild erscheint, in der Hand die Taube des Heiligen Geistes tragend.

Besonders in spanischen Kirchen liebte man es, die Trinität in dieser Weise darzustellen; es sei auf die Retabel des Hochaltars in der Stiftskirche zu Gandia, auf den wundervollen Altarbau in der Kathedrale zu Huesca, auf die Hochaltarretabel der Capilla Real zu Granada hingewiesen. Einzigartig ist die Darstellung der Trinität auf



der großartigen Retabel der Kartause Miraflores bei Burgos: In einer von anbetenden Engeln gebildeten ringförmigen Umrahmung befindet sich ein Kreuz mit dem Bilde des Gekreuzigten. An den Enden des Querbalkens thront rechts Gott Vater mit der dreikronigen Tiara geschmückt, links der Heilige Geist in Gestalt eines gekrönten Jünglings; beide halten mit ihren Händen das Kreuz (vgl. Braun a. a. O. S. 450).

Von allen Versuchen, die heilige Dreifaltigkeit darzustellen, die im Verlaufe der Zeit gemacht worden sind, hat nur die eigentliche Gnadenstuhldarstellung kirchliche Billigung erfahren, denn Papst Benedikt XIV. verordnet (Bullarium Rom. X S. 318): „*Imagines ss. Trinitatis communiter approbatae et tuto permittendae illae sunt,*

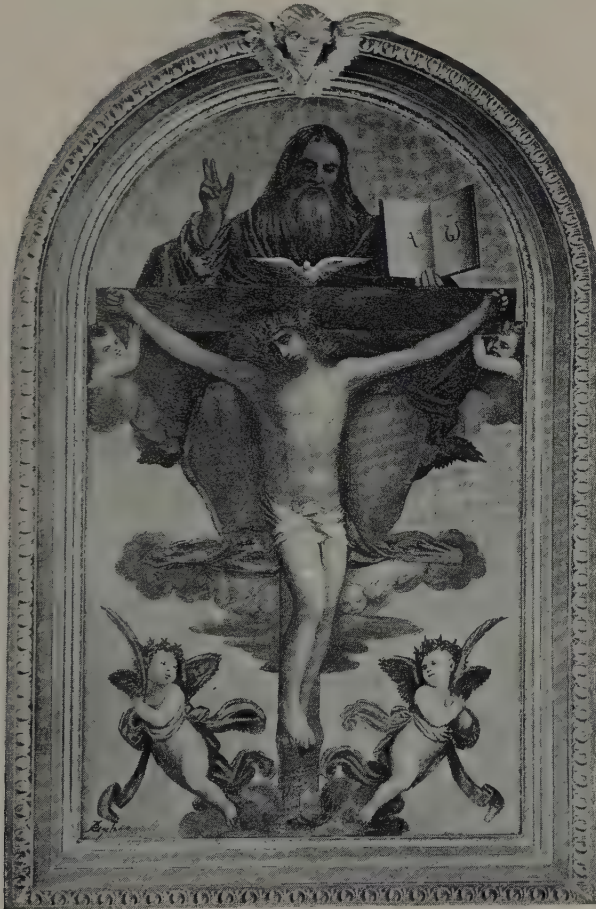


Bild 83. Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit als sog. Gnadenstuhlbild von Albertinelli.

quae . . . personam Dei Patris exhibent in forma viri senis, desumpta ex Dan. 7, 9: „Antiquus dierum sedit“, in eius autem sinu unigenitum ipsius Filium, Christum videlicet Deum et hominem, et inter utrosque Paraclitum Spiritum Sanctum in specie columbae.“

### § 3. Die Darstellung der einzelnen göttlichen Personen

#### I. Gott Vater.

1. Überall da, wo von Gott ohne Unterscheidung der Personen in der Heiligen Schrift die Rede ist, verstehen die Theologen unter „Gott“ die erste





Bild 84. Altar des Loy Hering aus Moritzbrunn mit Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in der Form des „Gnadenstuhles“. Bayrisches Nationalmuseum in München.

Person in der Gottheit, wie sie auch die Schöpfung und die ganze alttestamentliche Offenbarung dem Vater zuschreiben.

Die vorkonstantinische Kunst kennt weder ein symbolisches noch ein persönliches Bild Gott Vaters. Erst im 4. Jahrhundert hat man versucht, Gott Vater durch seine

aus den Wolken reichende Hand, die das Geschick der Stammeltern, Abrahams, Moses' lenkt, anzudeuten. Das Motiv der Hand Gott Vaters hat sich von da ab in der Kunst stets erhalten. Einen weiteren Schritt wagte man, indem man vom Ende des 4. und im 5. Jahrhundert auf gallischen und römischen Sarkophagen „den Vater“ als bejahrten Mann mit vollem Haupt- und Barthaar bei Szenen der Erschaffung des ersten Menschenpaares und des Opfers ihrer Söhne darstellte (vgl. oben Bild 71). Ein volkstümlicher Typus sollte damit aber nicht geschaffen werden, wie sich aus der hieroglyphenhaften Gestalt, die jeder individuellen Ausprägung entbehrt, ergibt. Daß man in der altchristlichen Kunst keinen festen Typus für Gott Vater hatte, ergibt sich daraus, daß in den Genesismosaiken von S. Maria Maggiore mehrmals in Szenen, wo nach dem Text Gott als redend und handelnd auftritt, dieser in der Maske des jugendlichen Christus erscheint, wie ihn die Kunst abzubilden pflegte (vgl. Garrucci Taf. 215 1 217 1). So ist es also nicht auffällig, wenn vielfach bis zum 12. Jahrhundert für Gott Vater einfach die Figur des Sohnes übernommen wurde.

2. Der eigentliche Typus von Gott Vater bildet sich erst im 13. Jahrhundert. Man stellt ihn als den „Antiquus dierum“ (Dan. 7, 9 ff.), als ernsten Greis mit langen Haaren, weißem, ungeteiltem Bart dar.

Im 14. Jahrhundert wird Gott Vater in französischen Bildwerken zum König, auf italienischen zum Papst mit dreifacher Krone, auf deutschen zum Kaiser, der in würdevoller Majestät, mit den Reichskleinodien geschmückt, auf dem Throne sitzt.

3. Mit dieser Ausgestaltung des Gott-Vater-Typus hat die christliche Kunst aber den biblischen Boden, wie ihn die Propheten in ihren Gottesvisionen geschaffen haben, verlassen. Darum suchen die großen Meister der Renaissance nach einem neuen Typus; sie mochten es als unkünstlerisch empfunden haben, die Macht und Größe Gottes nur durch äußere Gewandstücke anzudeuten. Zu einer vollständig befriedigenden Form sind aber auch sie nicht gelangt, weil das Vorbild heidnischer Göttergestalten unverkennbar ist.

Würdige Bilder von Gott Vater haben Melozzo da Forlì über der Verkündigung im Pantheon zu Rom (Bild 85), Niccolò Pizzolo in der Eremitanikirche zu Padua (abgeb. Venturi VII 3 Fig. 40) und Perugino über der Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino im Cambio zu Perugia (Bild 86) angebracht.

Niemals hat und niemals wird wohl menschliche Kunst Größeres schaffen als Michelangelo in seinen Deckengemälden in der Sixtina. Viermal hat er hier Gott Vater in unvergleichlicher Hoheit dargestellt: a) Gott scheidet, in leidenschaftlicher Bewegung und mit allgebietender Majestät durch den Weltenraum stürmend, das Licht von der Finsternis. b) Gott setzt die Lichter an die Feste des Himmels und läßt die Pflanzen wachsen. Ruhig schwebt er, von Engeln umgeben, aus der Tiefe hervor und c) schafft den Adam; aus seinem ausgestreckten Arm strömt die Lebenskraft auf den Menschen. d) Auf der Erde stehend, läßt Gott aus der Rippe des Adam die Eva hervorgehen.

Raffaël hat seinen Gott-Vater-Typus in den verschiedenen Schöpfungsakten der Loggien des Vatikans offenbar von Michelangelo übernommen. Neu ist seine gewaltige Ezechiel-Vision in der Galerie Pitti zu Florenz (Bild 87): Gott Vater getragen von den vier lebenden Wesen. Doch wirkt unbefriedigend, daß die Arme dieses „Gott Vaters“ von Engeln gestützt werden müssen.

## II. Gott Sohn.

Es handelt sich hier nur um den präexistenten Logos, denn die Bilder Christi, die seine Menschwerdung zur Voraussetzung haben, werden später behandelt. Soviel auch die Theologen über den vorzeitlichen Logos handeln und dabei auch meist betonen, daß in den Theophanien des Alten Bundes





Bild 85. Darstellung Gott Vaters auf einem Bilde der Verkündigung von Melozzo da Forlì.

und in den Schöpfungsakten die zweite Person in der Gottheit sich offenbare, so selten ist dieses Thema in der Kunst verwendet worden. Man hatte eben nicht notwendig, sich von der zweiten Person in der Gottheit aus der Zeit vor seiner Menschwerdung ein Bild zu machen, da er später in menschlicher Gestalt erschien und als solcher abbildbar war.



Zu den wenigen Fällen, wo der vorzeitliche Logos dargestellt wurde, möchte ich als ältestes Beispiel den oben Bild 71 teilweise abgebildeten Sarkophag aus St. Paul im Lateranmuseum rechnen, weil es sich bei diesem Denkmal augenscheinlich um den frühesten Versuch handelt, die göttlichen Personen darzustellen. Aber die These von Heilmaier (Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst S. 17 ff.), daß in den Schöpfungsdarstellungen des christlichen Altertums und des frühen Mittelalters nicht Gott Vater, sondern der vorzeitliche Logos handelnd dargestellt sei, lehne ich ab. Wohl erscheint in diesen Szenen der Schöpfer zumeist im Typus Christi, aber die Künstler halten sich in ihren Bildnereien nicht an die subtilen Spekulationen der Theologen, die sie im Anschluß an Joh. 1, 3 anstellen, sondern an die Berichte der Bibel, wo von Gott



Bild 86. Darstellung Gott Vaters auf einem Gemälde von Perugino.

schlechthin, dem allmächtigen Vater, dem Schöpfer Himmels und der Erde die Rede ist. Wenn sie diesen Schöpfergott im Typus Christi darstellen, so tun sie es, weil eben von Gott Vater noch kein Bild bestand.

Ein Bild des vorzeitlichen Logos finde ich in den Miniaturen Kosmas' des Indienfahrers dort, wo er die Visionen des Propheten Daniel illustriert: unten sieht man die Repräsentanten der vier Weltreiche; oben wandelt auf einer Wolke der „Menschensohn“, eine jugendliche Christusgestalt mit Doppelnimbus (Garrucci Taf. 150).

Erst im 15. Jahrhundert ist ein unbekannter Bildschnitzer, dem die seltene Aufgabe gestellt wurde, am Chorgestühl der Rathauskapelle zu Siena das Nicänum zu illustrieren, auf den Gedanken gekommen, den vorzeitlichen Logos darzustellen. An der Art, wie er das tut, ersieht man, daß ihm keine Tradition zur Verfügung stand. Zu den Worten: „Et in unum Dominum Iesum Christum, filium Dei unigenitum“, bildet er Gott Vater auf Engelsköpfen thronend und mit ausgestreckten Händen; auf seiner Brust erscheint der jugendliche Kopf der zweiten göttlichen



Bild 87. Vision des Ezechiel.  
Gemälde von Raffael.

Person. Bei der Stelle: „Et ex Patre natum ante omnia saecula“, erscheint der Logos als Knabe von Engeln umgeben. Und endlich sieht man Gott Vater, der in der Linken eine Scheibe hält, in deren Mittelpunkt wie eine Sonne das Gesicht der zweiten göttlichen Person erglänzt. Es soll das die Illustration zu den Worten: „Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero“ sein (vgl. *Annales archéol.* XVI S. 280 ff.).

### III. Der Heilige Geist.

Der Heilige Geist wird außer in den oben beschriebenen Dreifaltigkeitsbildern niemals in menschlicher Gestalt abgebildet. Gott Vater in menschlicher Gestalt darzustellen, ist durch die Art, wie ihn uns das Alte Testament vorführt, durch die Theophanien und Visionen der Propheten einigermaßen nahegelegt. Die zweite Person in Gott als Mensch abzubilden, ist durch die Menschwerdung gerechtfertigt. Den Heiligen Geist, der sich nur in der Gestalt der Taube bei der Taufe Christi und in feurigen Zungen am Pfingstfest geoffenbart hat, in menschlicher Gestalt darzustellen, ist theologisch unerlaubt und darum auch von Papst Benedikt XIV. ausdrücklich verboten worden. Die gewöhnliche Darstellung ist die in der Gestalt der Taube.

Vgl. L. Heilmaier, Der Heilige Geist in der altchristlichen Kunst: Theol.-prakt. Monatsschrift 1915 S. 497 ff.; Ders., Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst S. 97 ff.; W. Stengel, Das Taubensymbol des Heiligen Geistes: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 18. Straßburg 1904.

Die Taube kommt vor in allen Darstellungen der Taufe Christi, in fast allen Bildern der Verkündigung durch den Erzengel Gabriel an Maria und in den meisten Trinitätsbildern. Die feurigen Zungen als Symbol des Heiligen Geistes sind nur bei Illustrierung des Pfingstwunders verständlich; doch gehen auch hier manchmal die feurigen Zungen oder Flammen in mächtigen Strömen von der Taube aus, so in dem Benedictionale St. Ethelwolds aus dem 10. Jahrhundert.

Wenn die Taube den Heiligen Geist bedeutet, ist sie mit einem Kreuznimbus umgeben; im einfachen Nimbus sinnbildet sie eine Gabe des Heiligen Geistes. Die Darstellungen der sieben Gaben des Heiligen Geistes führen seit dem 12. Jahrhundert zu ansprechenden Kompositionen, so auf einem Antependium aus Soest (jetzt im Westfälischen Museum zu Münster), wo Maria sie in sieben Kreisen vor sich hält (Bild 88). Verwandt damit ist ein Glasgemälde aus Chartres, wo das Jesuskind auf dem Schoß der Mutter auch als Gabe des Heiligen Geistes aufgefaßt ist.

## ZWEITES KAPITEL DIE GUTEN ENGEL

**Literatur:** Didron, *Iconographie des anges*: Annales archéologiques XI XII XVIII. — Van Drival, *Iconographie des anges*. Arras 1868. — Pullan, *The Iconography of Angels*: Archeol. Journal 1887 S. 172 ff. — M. Engels, Die Darstellung Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Luxemburg 1894. — O. Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim*. Altenburg 1894. — G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*. Freiburg 1897. — G. Menasci, *Gli angeli nell' arte*. Firenze 1902. — Henriette Mendelsohn, *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance*. Berlin 1907. — K. Felis S. J., *Die Niken und die Engel in der christlichen Kunst*: R. Q. XXVI S. 3. — Molsdorf, *Christliche Symbolik* S. 123 ff.

### § 4. Die biblische Grundlage der Engeldarstellungen

1. Der Glaube an die Engel stützt sich vorwiegend auf alttestamentliche Offenbarungstatsachen.

Von den im Alten Testament geschilderten Engelserscheinungen sind in der Kunst am häufigsten folgende dargestellt: die drei Engel vor Abraham; Jakob sieht die Himmelsleiter, auf der Engel auf- und niedersteigen; Jakob ringt mit dem Engel, und Raphael begleitet den jungen Tobias.



Einzigartig und meines Wissens ohne Analogie ist die Bilderserie von alttestamentlichen Engelsgeschichten im Emporengeschoß des Westbaues an der Münsterkirche zu Essen, wo, wie es scheint, die ganze Liste von alttestamentlichen Engelserscheinungen dargestellt war (vgl. Clemen, R. M. 107 ff.).

2. Nimmt man zu diesen Berichten von Engelserscheinungen noch die Vision des Propheten Isaias (Kap. 6) und die Gottesvision bei Ezechiel (1, 1 ff.), so ergibt sich, daß schon das Alte Testament die Engel in Klassen einteilte. Eine reiche, aber außerkanonische Bereicherung erhielt der Engelglaube im 2. vorchristlichen Jahrhundert durch die Apokalypse des Henoch und verwandte Texte, die die altchristliche Literatur stellenweise beeinflussten, aber ohne nachhaltende Einwirkungen auf das christliche Glaubensbewußtsein blieben.

Das Alte Testament kennt also Cherubim, Seraphim und Engel. Der Name Erzengel kommt in ihm nicht vor. Aber Daniel schildert solche in der Art, wie er von Michael (10, 13 u. 12, 1) spricht und ausdrücklich beifügt, daß himmlische Fürsten als Schutzgeister über die einzelnen Reiche gesetzt sind. Die Behauptung von neueren protestantischen Forschern, daß die jüdische Engellehre auf außerisraelitischen mythologischen Vorstellungen beruhe, ist abzulehnen (vgl. Nikel, Die Lehre des Alten Testaments über die Cherubim und Seraphim, Breslau 1890).

3. Während die alttestamentlichen Engelserscheinungen nur gelegentlich zu künstlerischen Darstellungen führten, liefern die neutestamentlichen der christlichen Kunst reichen Stoff.

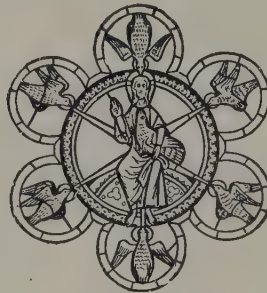


Bild 88.  
Darstellung der sieben Gaben des Heiligen Geistes auf einem Antependium aus Soest.

Im Neuen Testament treten Engel sichtbar und handelnd besonders bei folgenden Offenbarungstatsachen auf: Luk. 1, 11 (Zacharias im Tempel); Luk. 1, 28 (Mariä Verkündigung); Luk. 2, 8 (die Engel bei den Hirten auf dem Felde); Matth. 2, 13 (Joseph soll nach Ägypten fliehen); Matth. 4, 10 (Engel dienen dem Herrn nach der Versuchung); Matth. 28, 2; Mark. 16, 5; Joh. 20, 11 (Engel im Zusammenhang mit der Auferstehung);

Apk. 5, 19 u. 12, 8 (ein Engel befreit die Apostel und den Petrus).

4. Könnte es nach diesen Stellen in den Evangelien, in denen nicht einmal Gabriel als Erzengel bezeichnet wird, scheinen, daß das Neue Testament Einzelklassen nicht kennt, so ergibt sich doch aus den Briefen des hl. Paulus, daß Rangklassen in der Engelwelt eine allgemein verbreitete Anschauung waren.

Paulus nennt Kol. 1, 16 Throne, Herrschaften, Fürstentümer und Gewalten. Dieser Liste fügt er Eph. 1, 21 und Röm. 8, 38 noch die Klasse der Mächte bei. Auch die Erzengel (1 Thess. 4, 16) und auserwählte Engel (1 Tim. 5, 21) sind ihm bekannt (vgl. Eveling, Die paulinische Angelologie und Dämonologie, Göttingen 1888, und Dibelius, Die Geisterwelt im Glauben des Paulus, Göttingen 1909).

5. Die Ergänzung der Engelliste, wie wir sie bei Paulus finden, durch die Seraphim und Cherubim und die definitive Festlegung der Anzahl der Engelchöre auf neun vollzog sich durch die frühchristliche Liturgie. Sie war es, die die Engelchöre volkstümlich machte und ihre monumentale Darstellung in den Gotteshäusern veranlaßte.

Die oft aufgestellte Behauptung, daß erst Dionysius der Areopagite im 5. Jahrhundert durch seine Schrift „Caelestis Hierarchia“ dem mittelalterlichen Engelglauben das Gepräge gegeben habe, ist falsch (vgl. Stiglmayr S. J., Die Engellehre des sog. Dionysius Areopagita: *Compte rendu du Congrès internat. catholique à Fribourg I* [1897] S. 403). Wir verweisen nur kurz auf die Aufzählung der Engel in dem großen eucharistischen Gebete der sog. klementinischen Liturgie, wie sie uns im achten Buche der Apostolischen Konstitutionen überliefert ist. Wir wissen heute, daß diese liturgischen Texte im wesentlichen in die apostolische Zeit zurückgehen. Hier werden als Geschöpfe Gottes genannt: Cherubim, Seraphim, Äonen, Herrschaften, Mächte, Kräfte, Fürstentümer, Erzengel, Engel.

## § 5. Die Engel nach ihrer äußern Erscheinung

Literatur: H. Mendelsohn a. a. O. S. 5 ff. — Stuhlfauth a. a. O. S. 49 ff. 242 ff.

1. Die Engel sind als Geistwesen körperlos; wenn sie aber in der heiligen Geschichte erscheinen, nehmen sie die Gestalt von jugendlichen männlichen Wesen an. Als solche hat sie die gesamte altchristliche und frühmittelalterliche Kunst aufgefaßt und dargestellt. Beide Perioden lassen sich bei Darstellung der Engel von rein theologischen Gesichtspunkten leiten: die Engel werden rein schematisch als himmlische Wesen angedeutet. Als schöne Jünglinge hat sie erst die Frührenaissance zu bilden gesucht.

Mit der Kontroverse bei einigen frühchristlichen und mittelalterlichen Theologen, ob den Engeln mit Rücksicht auf die biblischen Angelophanien eine Körperform zukomme, beschäftigen wir uns hier nicht. Nach der Lehre der Heiligen Schrift (Eph. 6, 12) und den namhaftesten Theologen sind die Engel Geistwesen, die bei ihrer Erscheinung vor den Menschen vorübergehend einen Leib annehmen.

Wenn in der Heiligen Schrift manchmal die Engel auch „Männer“ genannt werden (Dan. 9, 21. 2 Makk. 10, 29. Apg. 1, 10), so ist das, wie sich aus der Vergleichung von Mark. 16, 5 und Luk. 28, 4 ergibt, nur ein synonyme Ausdruck für „Jünglinge“.

Bärtige Engel sind eine ganz singuläre Erscheinung, die nur auf einigen römischen Sarkophagen zu beobachten ist (vgl. V. Schultze, *Archäologie der christlichen Kunst* [München 1895] S. 320). Mit Unrecht leugnet meines Erachtens Stuhlfauth a. a. O. S. 248 das Vorkommen bärtiger Engel.

2. Flügel gehören ursprünglich nicht zur Ausstattung des Engelkörpers. Allerdings sind die Seraphim und Cherubim beflügelt; aber diese beiden Klassen von Geistwesen werden ursprünglich nicht zu den eigentlichen „angeli“, d. h. den Boten Gottes an die Menschen, gerechnet. Fliegende Engel in diesem engeren Sinne des Wortes kennt weder das Alte noch das Neue Testament, mit Ausnahme von Offb. 14, 6, wo Johannes „einen andern Engel im Mittelhimmel fliegen“ sieht. Vom Ende des 4. Jahrhunderts ab werden die Engel fast regelmäßig mit Flügeln dargestellt.

Das älteste Beispiel eines Engels in der christlichen Kunst enthält das bekannte Bild in der Priscilla-Katakomben zu Rom von der Verkündigung an Maria durch Gabriel, aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts. Damit verwandt ist dieselbe Szene in S. Pietro und Marcellino aus dem 3. Jahrhundert (vgl. Wilpert, *Ein Cyclus christologischer Gemälde aus den Katakomben der hll. Petrus und Marcellinus* Taf. 1). In beiden Fällen steht Gabriel im Redegestus als voll erwachsener Jüngling, mit Tunika und Pallium bekleidet, vor Maria.

Auch an den Langhauswänden von S. Maria Maggiore zu Rom aus der Mitte des 4. Jahrhunderts erscheinen die Engel noch unbeflügelt. Im Apsidalschmuck von S. Pudenziana, der aus dem letzten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts stammt, erscheint

das Evangelistensymbol des Matthäus zum ersten Mal als geflügelter, nackter Engel. Von diesem Bilde datiere nach Stuhlfauth die Sitte, die Engel beflügelt darzustellen. Diese Anschauung ist abzulehnen. Die Sitte, die Engel beflügelt darzustellen, ist vielmehr durch die Liturgie bestimmt. Wie wir aus den liturgischen Texten ersehen, hat man im 4. Jahrhundert allgemein in dem Präfationsgebet alle Rangordnungen der Engel in feierlichster Weise angerufen und dabei die beflügelten Seraphim und Cherubim an bevorzugter Stelle genannt. Im Cherubikom der griechischen Messe hat man eine Engelsprozession sogar dramatisch dargestellt und frühzeitig den Altarraum mit Engelbildern geschmückt. So kam es, daß man die Flügel, die ursprünglich nur den beiden vornehmsten Engelklassen eignen, auch auf die übrigen übertrug. Das Motiv wurde bald so beliebt, daß man nur ausnahmsweise Engel ohne Flügel darstellte. — Merkwürdigerweise gehören die frühesten monumentalen Engelsgestalten mit Flügeln, denen wir in der italienischen Plastik begegnen, zu den schönsten Erzeugnissen auf dem Gebiete der Engelsfiguren. Es sind dies die vier Engel an den Zentralpfeilern der Kuppel von S. Marco in Venedig; sie sind aber ein Werk der östlichen Kunst und wurden um 1145 von den Venezianern als Siegesbeute aus Konstantinopel gebracht und in ihrem Nationalheiligtum aufgestellt (abgeb. bei Venturi, *Storia* II Fig. 360 bis 363). Sie wurden dann die Vorbilder für andere monumentale Engelsgestalten an demselben Bau (vgl. ebd. Fig. 364). Vielleicht hat Antelami hier die Anregung zu seinen großen Engelsgestalten am Westportal des Baptisteriums zu Parma um 1200 genommen (vgl. ebd. Fig. 294 u. 295). Als charakteristisches Beispiel für die Weiterentwicklung im 14. Jahrhundert seien alsdann die zwei Engel aus der Schule des Giovanni Pisano um 1310 im



Bild 89. Engel aus der Schule des Giovanni Pisano.

Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin genannt (Bild 89). Auch die deutsche Plastik hat im 13. Jahrhundert Engelsbilder von größter Schönheit geschaffen (vgl. L. Hell, *Der Engelspfeiler im Straßburger Münster*, Freiburg i. Br. 1927, und unser Bild 90).

3. Bekleidet sind die Engel in der altchristlichen Zeit mit Tunika und Pallium; in der frühmittelalterlichen Periode tragen sie meist byzantinische Hoftracht. Seit dem 13. Jahrhundert läßt sich für die Engel die zeitgenössische priesterliche Gewandung nachweisen, und in der nordischen Kunst bleibt es bis zu Beginn der Renaissance beliebte Sitte, Engel mit dem Diakonsgewand oder dem Pluviale

auszustatten. In Italien hat man die Engel stets in größter Schönheit zu gestalten gesucht (Bild 91). Hier hat sich die Erinnerung an die antike Gewandung nie ganz verloren, aber es wurde daraus ein antikisierendes Idealgewand, über das ein stolaartiges Band geschlungen war. Das Bestreben, die Engel möglichst schön zu gestalten, und vielleicht auch mangelndes Verständnis der antiken Gewandung führt im 15. Jahrhundert zur Schöpfung der Mädchenengel, die mit allen Reizen weiblicher Schönheit ausgestattet und mit Kränzen geschmückt mehr ästhetischen als religiösen Zwecken dienen. Geradezu abstoßend wirken in manchen Barockkirchen etwa von 1650 an weibliche Engel, die ihre stark entwickelten Gliedmaßen unverhüllt zur Schau tragen. Über gefiederte Engel, die um 1500 aufkommen, vgl. J. Sauer in der *Schau-ins-Land-Zeitschr.*, Freiburg i. Br. 1923.



4. Den bekleideten Kinderengel hat die frühgotische Plastik geschaffen und damit für die ganze mittelalterliche Kunst ein sehr beliebtes Motiv gewonnen. In die Malerei haben es im 14. Jahrhundert die Meister der Kölner Schule übernommen. Von da ab bilden Kinderengel in allen marianischen Devotionsbildern ein regelmäßiges Ausstattungsmotiv. In Italien

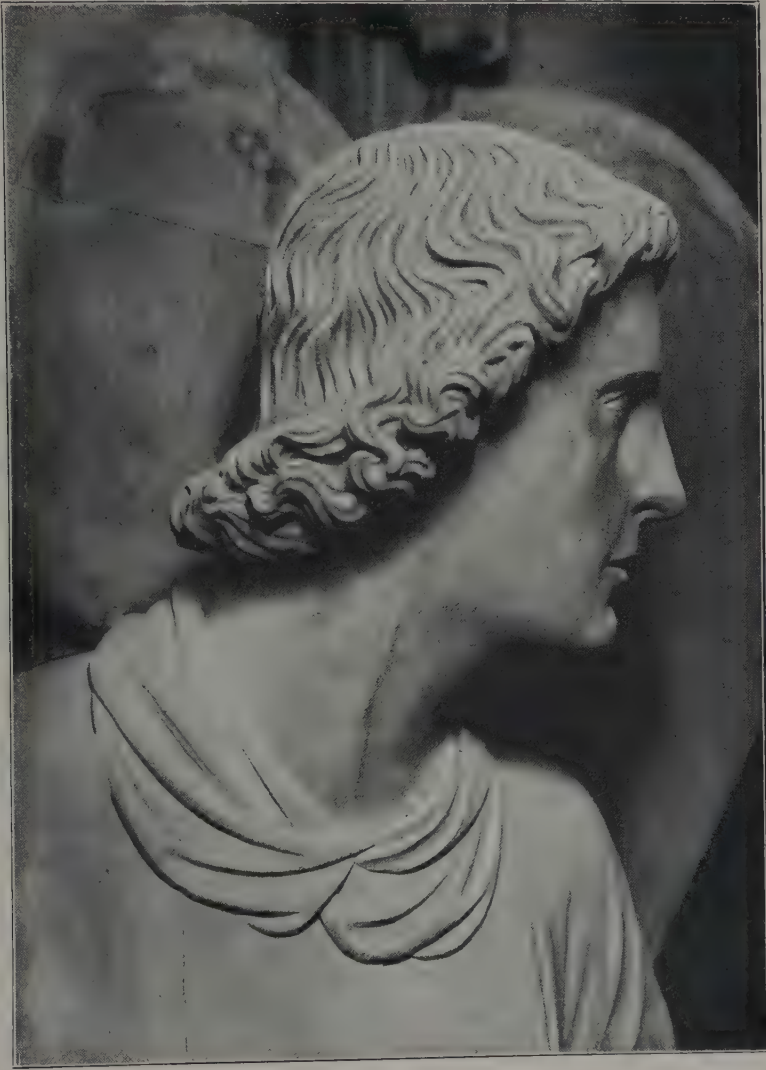


Bild 90. Engelskopf vom Engelspfeiler des Straßburger Münsters.

hat es schon Giotto gewagt, nackte Kinderengel zu malen (Geburt Mariens in der Arena zu Padua), und im 15. Jahrhundert findet er zahllose Nachahmer. Reizende Kinderengel schuf Melozzo da Forlì, die sich als Fragmente von einem Bilde der Himmelfahrt Christi erhalten haben (vgl. Venturi a. a. O. VII 2 Fig. 24—28.) Freilich machen diese nackten Kinderengel der italienischen Renaissance ganz den Eindruck antiker Genien und Erogen, die wohl vielfach auch als Modelle dienten. In der deutschen

Renaissance wird der nackte Kinderengel besonders bei den Stechern, so dem Meister E. S. und Dürer beliebt. Hat durch diese genrehafte Verwendung von nackten, geflügelten Gestalten das ursprünglich so hehre und weihevollen Engelsbild jeden religiösen Charakter verloren, so wirken die dicken, nackten Engelknaben, mit denen die Barockarchitektur die Kirchen bevölkert, geradezu abstoßend.

Zur Schöpfung des Kinderengels wurde die gotische Plastik durch die engen Räume der Tympanen und Archivolten genötigt. Die Anschauung solcher Gebilde ist die Quelle für folgende Auffassung der Engelsgestalt, die in der Heiligen Schrift nicht begründet ist: „ein jeglich engel schinet alsô gestaltet als ein kint in jaren vieren in der jugende“ (Jüngerer Titul Vers 5895). Berthold von Regensburg sagt in der siebten Predigt (Ausgabe von Pfeiffer I, Wien 1862): „Ir seht wol, daz sie alle samt sint alse juncliche gemâld als ein kint, daz dâ funf jâr alt ist.“

5. Die auffallendste und gewaltsamste Verkümmerung des Engeltypus, die in der Kunst der Renaissance so oft verwendeten geflügelten Engelsköpfe, gehen merkwürdigerweise schon in die frühchristliche Zeit zurück. Sie sind bedingt durch den Gebrauch der sog. Flabella, ursprünglich fächerartige Wedel zur Vertreibung der Insekten von den heiligen Gestalten, später Stäbe mit runden Me-



Bild 91. Anbetender Engel von Matteo Civitale am Sakramentsaltar im Dom zu Lucca.

tallscheiben, auf denen man aus symbolischen Gründen Seraphim und Cherubim abbildete. Der Raumangel führte dazu, daß man diese Engel lediglich durch beflügelte Köpfe andeutete. Die italienische Kunst übernimmt sie im 14., die nordische im 15. Jahrhundert. Die Erinnerung daran, daß die beflügelten Engelsköpfe eigentlich Seraphim und Cherubim darstellen, hat sich darin erhalten, daß sie

die Gestalten Gottes, Jesu Christi und der Mutter Gottes umgeben.

Siehe Wulff a. a. O. S. 72 ff. und Mendelsohn a. a. O. S. 35 ff. — Über die Flabella vgl. Kraus, Real-Enzyklopädie I S. 529. Als Beispiel, wie man die Engelsköpfe zu ornamentartigen Umrahmungen anbrachte, sei das schöne Rundbild aus der Schule des Antonio Rossellino im Museo Nazionale zu Florenz mitgeteilt (Bild 92).

## § 6. Die Darstellung der einzelnen Engelklassen

1. So sehr sich die Darstellungen der Engel zumal in den Archivolten der gotischen Türeinfassungen und auf den Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts mehren, so hat man sie doch nur selten nach Hierarchien unterschieden. Die Aufstellungen des Pseudo-Dionysius sind in der Kunst nicht volkstümlich geworden.

Im obersten Ring der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz erhebt sich das Mosaikbild Christi aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, umgeben von den neun

Chören der Engel. Sie schmückten auch das Grabmal des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand von Balduccio da Pisa von 1339. Auf einem Gemälde der Verkündigung in Riofreddo aus dem Jahre 1422 umrahmen sie das Mittelbild (Venturi VII Fig. 86). Ganz willkürlich attribuiert die einzelnen Klassen Hans Schäuffelin auf seinem großen Altarwerk zu Anhausen bei Nördlingen (vgl. Mendelsohn S. 84). Über spät-byzantinische Darstellungen vgl. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 103, und Cahier, *Caractéristiques des Saints* I 33.



(Phot. Alinari.)

Bild 92. Relief mit Engelsköpfen aus der Schule des Antonio Rossellino.

2. Die Cherubim kommen im Alten Testament vor als Hüter des Weges zum Baume des Lebens (1 Mos. 3, 24), als Träger der Herrlichkeit Gottes über der Bundeslade (2 Mos. 25, 18 ff.), als Kolossalfiguren im Salomonischen Tempel (3 Kön. 6, 23. 2 Chron. 3, 10), als Zierfiguren auf dem Tempelvorhang (2 Chron. 3, 14) und in der Gottesvision des Ezechiel (1, 1 ff.). Die Cherubim-bilder gehören also zu den wenigen künstlerischen Erzeugnissen, von denen wir aus dem Judentum hören. Über ihre Beschaffenheit haben wir keine Kenntnis.



Vgl. Wulff, Cherubim usw. S. 127 ff., und W. Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, Münster 1812, S. 160 ff. -- Die frühchristliche Kunst kennt keine Cherubgestalten, und die frühmittelalterliche knüpft zumeist an die ezechielsche Gottesvision an und stellt den Cherub als vierflügeligen Tetramorph dar, in dem das menschliche Antlitz aber die Gestalt beherrscht. Mit dem 12. Jahrhundert verschwindet der Tetramorph als Kunstgebilde und wird ersetzt durch das Engelsbild in vollständig menschlicher Gestalt mit vier bzw. sechs Flügeln. Übrigens hat schon der Zeichner der vatikanischen Kosmas-Handschrift das viergesichtige Cherubsbild abgelehnt und sechsflügelige Cherubim, auf Rädern stehend, mit nur menschlichen Gesichtern gebildet (vgl. Neuß a. a. O. Fig. 12). An einer der altchristlichen Ziboriumssäulen östlicher Herkunft in S. Marco zu Venedig und auf einem Fresko in S. Maria Antiqua zu Rom sind die drei Köpfe im oberen Flügelpaar neben dem Menschenantlitz nimbusartig angebracht (vgl. Neuß Fig. 16 u. 17). Dieses orientalische Gebilde übernimmt das Drogo-Sakramentar als Titelbild zum Kanon (Neuß Fig. 31). Auf byzantinischem Einfluß beruhen auch die Cherubbilder im Dom zu Monreale (12. Jahrh.). Zwei Tetramorph-Cherubim, je mit einem Seraph gepaart, stehen in dem Mosaikbild des Triumphbogens neben dem Throne Gottes (vgl. Neuß Fig. 60—62). Die Cherubbilder der romanischen Kunst des Nordens zeigen reine Menschengestalt, sie stehen auf geflügelten Rädern, und ihre Flügel sind mit Augen besetzt, so auf dem Apsidalgemälde in Reichenau-Niederzell (Künstele und Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell, Freiburg 1901, Taf. 1) und auf dem Maurinusschrein in Köln (vgl. Neuß Fig. 54).

Dem Tetramorph nachgebildet ist jene merkwürdige Tierfigur, auf der die Ecclesia im „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg neben dem Kreuze reitend dargestellt ist. Das Tier hat sowohl die Füße als die nimbierten Köpfe der vier ezechielschen Wesen. Die gleiche Darstellung findet sich auf einem romanischen Glasgemälde des Freiburger Münsters und als Steinrelief über dem Südportal des Domes zu Worms (vgl. Neuß Fig. 49—51).

3. Die Seraphim, von denen Isaias (6, 2 ff.) spricht, sind Engel mit sechs Flügeln. In der Kunst sind sie nicht häufig dargestellt (vgl. Wulff a. a. O. S. 60 ff.). Auch ist zu beachten, daß sich das Seraphimbild mit dem der Cherubim vermischt, indem die Cherubim, denen eigentlich nur vier Flügel zukommen, auch mit sechs gebildet werden; ferner zeigen auch die Flügel der Seraphim die Augen, die ursprünglich nur zu den Cherubimbildern gehören.

4. Von den übrigen Engeln verlangen eine ikonographische Sonderbetrachtung nur noch jene, die in der Heiligen Schrift mit Namen genannt werden: Michael, Gabriel, Raphael. — Michael ist der Bekämpfer aller gottfeindlichen Mächte. Er ist der Beschützer des auserwählten Volkes im Alten Bund und im Neuen Bund der Beschützer der Kirche und ihrer einzelnen Glieder. Gabriel ist der Engel der Erlösung, und er findet seine klassische Stelle in den zahllosen Szenen der Verkündigung an Maria, wie wir noch sehen werden. An Raphael, den Reisebegleiter und Beschützer des jungen Tobias, knüpft die erst in der neueren Kunst beliebt gewordene Idee des Schutzengels an. Weil man sich daran gewöhnt hatte, diese drei Engel zusammen zu nennen, bildete man sie auch öfters gemeinsam ab, so auf einem anonymen Gemälde der Florentiner Akademie. Der volkstümlichste unter ihnen wurde Michael.

Raphael erscheint in der frühchristlichen Kunst nicht oft, einigemal auf Goldgläsern und einmal als monumentales Gemälde in SS. Trastevere e Saturnino in Rom

(Garr. Taf. 73 2; vgl. auch Stuhlfauth a. a. O. S. 81). Im frühen Mittelalter ist das Motiv nur einmal am Westchor der Münsterkirche in Essen nachzuweisen (vgl. Clemen, R. M. Taf. 7). Um so beliebter werden die Darstellungen der Tobiasgeschichten in der Malerei Italiens im 15. Jahrhundert. Man stiftete Gemälde zu Ehren des heilkundigen Engels zum Danke für wiedererlangte Gesundheit und verherrlichte auf zahlreichen Votivbildern den himmlischen Reisegefährten, um von ihm die glückliche Rückkehr eines Familiengliedes aus fremden Ländern zu erlangen (vgl. Venturi VII Fig. 318; VII 2 Fig. 169 414 und H. Mendelsohn a. a. O. S. 76). Alle drei Erzengel gibt Francesco Botticini auf einem Gemälde in der Accademia di Belle Arti in Florenz dem jungen Tobias als Begleiter (Bild 93).



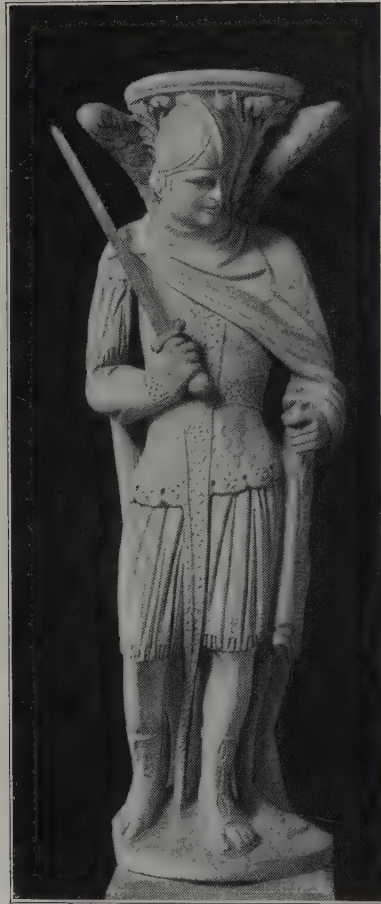
(Phot. Brogi, Florenz.)

Bild 93. Die drei Erzengel als Begleiter des jungen Tobias.  
Gemälde von Francesco Botticini.

Gabriel ist der Verkündigungsengel; er kommt als solcher oft flügellos vor (vgl. Venturi IV Fig. 413 417 418). Er erklärt dem Daniel die messianischen Gesichte (Dan. 8, 16; 9, 21), verheißt dem Zacharias die Geburt des Johannes und verkündet Maria die des Messias. Sein Attribut ist der Stab oder das Lilienszepter.

Die ikonographische Gestaltung, die der Erzengel Michael in der bildenden Kunst erfahren hat, wurzelt in den Bibelstellen Dan. 10, 13 und 12, 1, Brief Judä Vers 9 und Offb. 12, 7 8. Vgl. B. Riehl, St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst, München 1883; Wiegand, Der Erzengel Michael, Stuttgart 1886; Samson, Bilder des heiligen Erzengels Michael, im „Kunstfreund“ XVIII S. 88 ff.; Nestle, Der hl. Michael in Religion und Kunst: Beil. des Staatsanzeigers für Württemberg 1904 S. 72 ff.); Lübeck, Zur ältesten Verehrung des hl. Michael in Konstantinopel: Hist.

Jahrbuch 1905 S. 773 ff.; Måle I S. 257 ff.; Olga Ragdestvensky, *Le culte de St. Michel et le moyen-âge latin*, Paris 1922; Anna M. Renner, *Der Erzengel Michael in der Geistes- und Kunstgeschichte*, Saarbrücken 1927. — Älter als die Kunde von Michaelsbildern sind die Nachrichten von Michaelskirchen; und es ist bedeutungsvoll, daß die ältesten, von denen wir zu Colossä, Alexandrien und Konstantinopel vernehmen, sich über heidnischen Kultstätten erheben (Wiegand a. a. O. S. 7). Am frühesten ist uns Michael in monumentaler Darstellung gemeinsam mit Gabriel in S. Michele in Affricisco zu Ravenna, 546 von Bischof Viktor geweiht, bezeugt. Beide Engel stehen in der Apside auf blumiger Aue neben dem jugendlichen Christus. An der Stirnwand des Chores bilden sie wiederum mit sieben posaunenblasenden Engeln die Begleiter des Salvator mundi. Seine Thronassistenten bilden beide vereint noch einmal in Ravenna, nämlich in dem symbolischen Gerichtsbild an der Chorbogenwand in S. Apollinare in Classe. Sie tragen beide das Labarum (vgl. Venturi VI Fig. 183; vgl. auch ebd. Fig. 190 aus der Martorana zu Palermo). In der byzantinischen Kunst blieb es noch lange Sitte, beide zu vereinigen, so auf der Limburger Staurothek (vgl. Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Konstantin VII.*, Bonn 1866); und nach dem Malerbuch vom Berge Athos (Ausg. Schäfer S. 394ff.) sind beide am Eingangstor eines jeden Klosters, im Innern des Kirchentores, am Ap-



(Phot. Alinari.)

Bild 94. Erzengel Michael  
von Giovanni Pisano.

der karolingisch-ottonischen Zeit (vgl. Wiegand a. a. O. S. 33) liebte man es nämlich in der deutschen Kunst, Michael als Bekämpfer des höllischen Drachen und als Krieger darzustellen. In der italienischen Kunst hat ihn zum ersten Mal so Cimabue im Querschiff der Franziskuskirche zu Assisi dargestellt (vgl. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco II* S. 43). Seine Beliebtheit bei den deutschen Stämmen rührt daher, daß schon bei Einführung des Christentums die Missionäre den Kult des Wuotan, der auf Bergeshöhen verehrt wurde, und den des Kriegsgottes Zio durch den Michaelskult zu verdrängen suchten. Daher kommt es, daß die Michaelskapellen meist auf Bergen liegen und daß man den Erzengel meist in kriegerischer Gestalt darstellte. Wo Berge fehlten, hat man vielfach für den Michaelskult eine künstliche

sidalbogen und in der Apside selbst als Wächterengel darzustellen. Im Abendland geht die Verehrung des Erzengels Michael vom Monte Gargano in Unteritalien und dem Mons Tumba in der Normandie aus. Aber auch hier bleibt Michael bis ins hohe Mittelalter hinein im Verein mit Gabriel vielfach noch der stereotype Wächterengel, ein Beweis dafür, daß man auch in diesem Punkt von Byzanz abhängig blieb. Und es ist bezeichnend, daß Pantaleon von Amalfi im Jahre 1076 die beiden Bronzetüren für die Michaelskirche auf dem Monte Gargano in Konstantinopel gießen ließ. Von den zehn Türfeldern, die dem Erzengel gewidmet sind, ist jenes, das ihn uns im Kampfe mit dem höllischen Drachen darstellt, sicher nicht dem byzantinischen Vorstellungskreis, sondern germanischer Auffassung entsprungen. Schon seit



Höhenlage geschaffen dadurch, daß man die Michaelskapellen in Turmgeschossen und auf Emporen anbrachte. (Vgl. über Michaelskirchen im frühen deutschen Mittelalter Clemen, R. M. S. 104 ff.) Zum Ersatz Zios und Wuotans eignet sich Michael ja auch vortrefflich nach seiner biblischen Vorführung. Auch der Umstand mochte Michael als passenden Ersatz für Wuotan erscheinen lassen, daß er auf Grund von Jud. Vers 9 zum *princeps animarum* wurde und, die Verstorbenen gegen etwaige Ansprüche des Satans verteidigend, sie zur paradiesischen Ruhe begleitete. Als *praepositus paradisi* steht er darum in kriegerischer Tracht auf dem Gerichtsbild zu Burgfelden (vgl. P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden Taf. 1). Wuotan empfängt nämlich nach der germanischen Mythologie die Verstorbenen im eigenen Palast. Als Verteidiger der menschlichen Seele ist Michael überall da gemeint, wo er als Krieger, meist auf dem Drachen stehend, abgebildet ist (vgl. Venturi a. a. O. II Fig. 481; III Fig. 839 853; IV Fig. 28; VII 2 Fig. 85 343; VII 4 Fig. 81). Wir geben hier die Skulptur des Giovanni Pisano im Museo civico zu Pisa (Bild 94). In seiner Eigenschaft als Seelenführer sind ihm die Gottesackerkapellen geweiht.

Aber nicht nur als Seelenführer, sondern auch als Seelenwäger wird der Erzengel Michael gemeinhin von den Ikonographen angesprochen (vgl. darüber ausführlich Maury, *Revue archéologique de Paris* I (1874) S. 236 ff.; Heider, *Dieromanische Kirche zu Schöngrabern*, Wien 1855, S. 237 ff.; Wiegand a. a. O. S. 38 ff.). Aber ist man berechtigt, jenen Engel mit der Seelenwage in der Linken und mit der gleichzeitig in verschiedenen Ländern das Motiv von der Seelenwage auftritt (vgl. Wiegand a. a. O. S. 39 und Burlington Magazine 1912 S. 94 u. 1913 S. 218). Mit dem hl. Michael bringt es keine einzige literarische Quelle in Zusammenhang; er ist stets nur der Seelenführer, aber nicht der Seelenwäger. In der Zeit, wo dieser in den Zyklen der Westfassade gotischer Kathedralen auftritt, ist zudem Michael schon ausschließlich der Bekämpfer des höllischen Drachen geworden. Dem Irrtum, in dem Seelenwäger Michael zu sehen, ist man nur deshalb verfallen, weil der wägende Engel einigemal mit Speiß oder Schwert dem Nimbus des wägenden Engels die Worte „S. Michael“ einschrieb (*Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest* 1843 pl. x 1). Man kann zudem noch genau verfolgen, wie das Motiv der Wage in das Gerichtsbild hineinkam: anfänglich wird sie von Gott oder Christus gehalten, oder es wird



(Phot. Alinari.)

Bild 95.  
Schutzensengel von Arnolfo di Cambio  
am Grabmal Bonifaz' VIII.

Rechten den zu Richtenden liebevoll umfassend, wie er uns seit dem 12. und 13. Jahrhundert so oft begegnet: in Autun, in Notre-Dame zu Paris, in Le Mans, in Amiens, Bourges, Maria Gail, Freiburg i. Br., Schöngrabern usw., ohne weiteres für den hl. Michael zu halten? Und darf man behaupten, daß das Amt eines Seelenwägers von dem ägyptischen Thout auf den griechischen Hermes und den christlichen Michael übergegangen sei? Es ist zu beachten, daß die Vorstellung, der Mensch und seine Taten würden vor dem Eingang in die Ewigkeit gewogen, gemein indogermanisch ist. Daraus erklärt sich, warum plötzlich in den Gerichtsbildern

der christlichen Kunst

der christlichen Kunst

nur eine Hand am Griffe sichtbar. Erst allmählich wird jener Engel zum Träger der Wage, der in dem sich allmählich ausgestaltenden Gerichtsmotiv in einer unteren Zone die Gerechten von den Verdammten trennt. Das ist aber ein Engel schlechthin und nicht Michael. Wo er in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes seinen Platz hat und welche Aufgabe ihm zufällt, zeigt das Burgfelder Bild: Michael ist der Seelenführer und Paradieswächter, aber nicht der Seelenwäger. Wenn er auf spätgotischen und barocken Bildern des öfteren in dieser Eigenschaft erscheint, so geschah dies eben in dem besprochenen Irrtum. Baumstark (Oriens christ. N. S. V S. 287) erwähnt eine spätkoptische Tafel, worauf Michael die Seelenwage halte; aber die Benennung des Engels rührt von ihm selber her.

Cimabue hat im Anfang des 13. Jahrhunderts die Geschichte des hl. Michael auf zwei Fresken in S. Croce zu Florenz: seinen Kampf gegen Luzifer und die Erscheinung auf dem Monte Gargano, geschildert (vgl. Venturi V Fig. 177). Interessante Michaelsbilder bringt alsdann das spätgotische Triptychon aus Witting mit folgenden Szenen: 1. Michael besiegt den Luzifer; 2. Michael erscheint auf dem Monte Gargano; 3. er hilft den Sipontinern im Kampfe gegen die Neapolitaner; 4. Michael tötet den Antichrist auf dem Ölberg (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst XII S. 34 ff.). Über andere Michaelsbilder siehe „Kunstfreund“ XVIII (1902) S. 88. Über den Höhenkult Michaels „Bulletin monumental“ XVIII.

5. Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daß Michael und Gabriel in der mittelalterlichen Kunst als die eigentlichen Schutzengel angesehen wurden. Die Idee vom individuellen Schutzengel, wie sie dem Ausspruch des Herrn (Matth. 18, 10) zu Grunde liegt, hat sich erst seit dem 17. Jahrhundert entfaltet.

Vgl. Dreibach, Die Verehrung des Schutzengels: „Die kirchliche Kunst“ VIII S. 11. — Als eines der frühesten und besten Beispiele eines Schutzengels im modernen Sinne, wo der Schützling stets ein Kind ist, kann das Gemälde des Spaniers Mateo Cerezo aus Burgos in Darmstadt gelten. Freilich ist das Motiv der altchristlichen Kunst nicht fremd; und als Schutzengel können jene Engel angesehen werden, die bestimmte Personen, wie David, Petrus, Maria, beschützen (Stuhlfauth a. a. O. S. 174 ff.) und die Lot mit seiner Familie, Joseph und die heilige Familie begleiten (ebd. S. 183 ff.). Als Schutzgeister erscheinen Engel alsdann an Grabmonumenten des 14. Jahrhunderts; so am Grabmal des Bischofs Gonsalvo in S. Maria Maggiore zu Rom (abgeb. bei Venturi a. a. O. Fig. 89 u. 90), an der Tumba Bonifaz' VIII. in den Grotten von St. Peter (Bild 95), am Monument des Kardinals Napoleone Orsini in der Unterkirche zu Assisi (Venturi a. a. O. Fig. 91) und an jenem der Königin von Cyprien ebenda (Venturi a. a. O. Fig. 93).

6. Die sieben Engel. Raphael sagt Tob. 12, 15 von sich: „Ego sum Raphael angelus, unus ex septem qui astamus ante Dominum.“ Da aber Raphael gewohnheitsmäßig mit Michael und Gabriel zusammen genannt wird, so nahm man an, daß auch sie zu den Sieben gehören. Schon die spätjüdische Mystik, wie sie in der Apokalypse des Henoch und des Esra vorliegt, suchte die ganze Reihe zu benennen; und so entstand die Engelreihe: Michael, Raphael, Gabriel, Barachiel, Jehadiel, Uriel, Sealtiel, die auch in der christlichen Tradition eine gewisse Rolle spielen.

Im „Bulletin monumental“ 1884 S. 408 veröffentlicht Dumuys eine merowingische Patene mit diesen sieben Engeln. Im Jahre 745 verbot eine römische Synode (Hefele, Konziliengeschichte III S. 538), andere Engelsnamen als die kanonischen zu gebrauchen. Uriel erhielt sich aber trotzdem neben Michael, Raphael und Gabriel in Litaneien und auch auf Bildern. Auffallenderweise tauchen die apokryphen Engel, ihre Verehrung und Darstellung im 16. und 17. Jahrhundert wieder auf. Im Jahre

1516 fand man an einer zerfallenen Kirche zu Palermo die *Maestas Domini* umgeben von den sieben Engeln: Michael victoriosus, Raphael medicus, Gabriel nuntius, Barachiel adiutor, Jehadiel remunerator, Uriel fortis socius, Sealtiel orator. An diesen Fund knüpfte sich die Gründung einer eigenen Bruderschaft und eines Klosters zur Verehrung der sieben Engel. In der Jesuitenkirche zu Venedig stehen vier Engelsstatuen: Michael, Gabriel, Raphael und Sealtiel (vgl. J. Durand, *Les sept Anges*, im *Bulletin monumental* 1884 S. 767 ff.). In Linz an der Donau sind die sieben Engel auf dem Hochaltar zu einem großen Gemälde vereinigt; zu Weilheim in Bayern umgeben sie, mit ihren Namen und Sinnbildern versehen, in der Kuppel über dem Hauptaltar die Königin der Engel. Die Verehrung der sieben Engel wurde in Deutschland vielfach beliebt und verbreitet durch volkstümliche Schriften, von denen zwei genannt seien: „Englischer Magnet“ von Wilhelm Ganspeckh, regulierter Chorherr von Ranshofen (1687—1770), neu herausgegeben bei Balbauer in Wels 1883; ferner „Betrachtungen und Gebete von den sieben Engelfürsten“, gedruckt zu Augsburg bei Christoph Mang mit schönen Kupferstichen von den einzelnen Engeln, die dann auch separat verbreitet wurden. Hierin werden Jehadiel, Uriel, Barachiel und Sealtiel nicht nur unter kirchlicher Approbation den kanonischen Erzengeln gleichgestellt, sondern es wird auch zu beweisen versucht, daß sie zu der Klasse der Seraphim gehören.

### § 7. Das Amt der Engel

1. Die Ämter, welche die Engel im Auftrage Gottes verwalten, ergeben sich nur teilweise aus den biblischen Berichten. Während die altchristliche Kunst noch häufig alttestamentliche Szenen verwendet, stellt die mittelalterliche und die neuere Zeit die Engel fast ganz in den Dienst Jesu und seiner Mutter.

Vgl. Stuhlfauth a. a. O. S. 58 ff.; Mendelsohn a. a. O. S. 39 ff.; Lucien Hell, *Der Engelspfeiler im Straßburger Münster*, Freiburg 1926. — Kein Engel waltet öfters seines Amtes als Gabriel in der Verkündigung an Maria; und die Künstler aller Jahrhunderte haben sich in unzähligen Variationen an dieser unerschöpflichen Aufgabe versucht. Zuerst steht er als Jüngling flügellos im Redegestus vor Maria, so in der Katakomba der hl. Priscilla; er steht beflügelt mit einem Lilienstab in der Linken vor ihr (Bruchsaler Evangeliar in Karlsruhe, 12. Jahrhundert); der Stab wird von da an vielfach mit einem großen Spruchband umwickelt; Gabriel kniet mit bekränztem Haupt und einem Blumenstengel in der Hand demütig vor der auserwählten Magd (Simone Martini und Lippo Memmi in den Uffizien zu Florenz); er kommt eiligen Schrittes mit einem Blütenstengel in eine prächtige Renaissancehalle (Benedetto da Majano in Neapel, Monte Oliveto); er schwebt aus den Wolken blitzartig herab (Tintoretto, Venedig, Scuola di San Rocco). Seit dem 14. Jahrhundert ist Gabriel oft von andern Engeln begleitet, die ihm als Pagen dienen.

Die Engel auf dem Felde bei der Geburt Christi sind selten dargestellt; dafür treten sie frühzeitig mit den Hirten vor die Krippe im Stall zu Bethlehem. Sie singen hier ihr Gloria (Fra Filippo Lippi, Florenz, Akademie). Nachdem sie zuerst voll ehrfürchtiger Scheu das Kind anbeten, gruppiert sie die Renaissance in genrehafter Weise spielend und musizierend um die heilige Familie. Auch auf der Flucht nach Ägypten bilden sie ihr Gefolge (Cranach, B. 4).

Auch darin weist die Kunst den Engeln ein Amt zu, von dem die Heilige Schrift nichts sagt, daß fast regelmäßig bei der Taufe im Jordan ein Engel das Kleid des Herrn hält (Schongauer, B. 8).

Der Engel in der Ölbergszene wird meist nur skizzenhaft in der Höhe angedeutet; auf seine individuelle Ausgestaltung hat man niemals Wert gelegt.

Zu zahllosen Abwandlungen geben die Auferstehungsendel Anlaß. Bald sind es ihrer zwei zwischen dem eben Auferstehenden; oder eine herrliche Engelsgestalt spricht auf dem Grabesrand sitzend zu den Frauen (Fra Angelico, S. Marco in Florenz).



2. Zahlreicher sind die Darstellungen, in denen Engel Ämter ausüben, die ihnen die christliche Mystik zuerkennt. Vielfach sind diese Motive durch die Liturgie und das geistliche Schauspiel bedingt.

Vgl. Mendelsohn a. a. O. S. 39 ff. — Rauchfaßschwingende Engel: Schon die Geheime Offenbarung (8, 3 ff.) berichtet von einem Engel, der vor dem Thron Gottes das Rauchfaß schwingt. Aber nicht die gelegentliche Illustrierung dieser Stelle in den Handschriften der Apokalypse hat die Rauchfaßengel in die monumentale Kunst eingeführt, sondern die mystische Erwägung, daß die Altardiener, die das Räucherwerk besorgten, die Stelle von Engeln vertreten. In den Portalskulpturen begegnen sie oft im 13. und 14. Jahrhundert, so in denen von Freiburg i. Br. und über der Krönung Mariä im Giebel über der Eingangshalle daselbst (Bild 96).

Leuchterengel: In mittelalterlichen Prozessionen pflegte man kerzenträgende Knaben als Engel zu kleiden; daraus entstanden die Leuchterengel. Die italienische Kunst bietet auch hiefür die herrlichsten Beispiele (vgl. Venturi a. a. O. VI Fig. 383). Wir geben hier als Beispiel einen Leuchterengel vom Grabmal des hl. Dominikus in Bologna

(Bild 97). Eine der schönsten Darstellungen dieses Motivs aus Deutsch-

(abgeb. bei Aus'm Weerth, Die Wandgemälde von Ramersdorf, Stuttgart 1900). Ein ganzes Orchester musizierender Engel vereinigt der Meister E. S. auf einem Balkon in seiner Madonna von Einsiedeln (B. 35); und allerliebste gruppiert sie der Meister des Marienlebens um die Krönung Mariä. Die Künstler Italiens haben im 15. und 16. Jahrhundert das Motiv unzähligemal behandelt; am bekanntesten sind die musizierenden Engel Fiesoles auf dem Triptychon in den Uffizien zu Florenz. Überhaupt hat die italienische Renaissance auf diesem Gebiete vielleicht ihre schönsten Gebilde gezeitigt. Es sei an die Plastiken aus der Schule des Donatello am Altare des hl. Antonius in Padua (Venturi a. a. O. VI Fig. 180 181 184—192), des Agostino di Duccio in Perugia (ebd. Fig. 253 u. 254) und in S. Trovaso in Venedig (ebd. Fig. 308 u. 309), an die musizierenden Engel des Melozzo da Forlì (ebd. VII 2 Fig. 14 -19), des Signorelli (ebd. Fig. 242 247), des Fiorenzo di Lorenzo (ebd. Fig. 439 441), Raffaels (ebd. Fig. 597 u. 598), Aloise Vivarinis (ebd. Fig. 250) erinnert. Der musizierende Engel vom Altargemälde des Giovanni Bellini in S. Zaccaria in Venedig wird hier mitgeteilt (Bild 99). Allmählich verweltlicht das Motiv, und aus dem Musik-

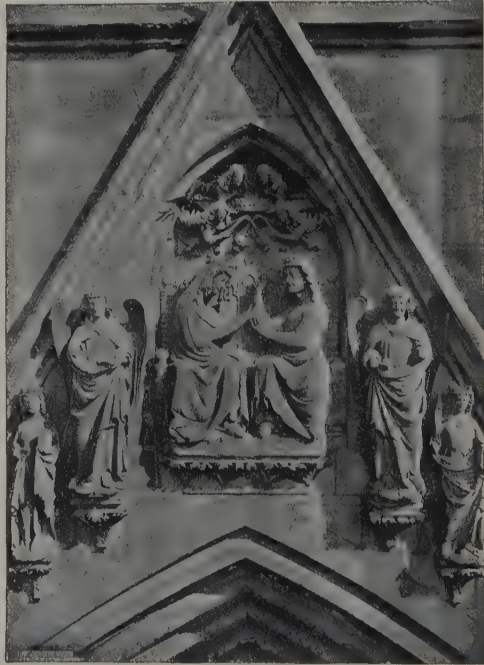


Bild 96. Rauchfaßschwingende Engel im Giebel über der Eingangshalle des Freiburger Münsters.

land ist neben dem Hauptportal im Innern des Freiburger Münsters der Madonna zugeordnet (Bild 98).

Musikengel: Der feierliche Gesang, mit dem man die Liturgie begleitete, hat das sangesfreudige Südfrankreich zuerst auf den Gedanken gebracht, die Archivolten der Kirchenportale mit musizierenden Engeln zu bevölkern (Bulletin monumental VII S. 588 ff.). Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammen die Tuba, Geige und Psalter spielenden Engel in den Gewölbefeldern zu Ramersdorf

engel wird ein musizierender Putto, der halbnackt es sich vor den heiligen Gestalten bequem macht. Schwieriger darzustellen waren singende Engel; am besten sind sie den Gebrüdern van Eyck auf dem Genter Altar gelungen.

**Krönungsel:** Daß Engel Kronen für die Auserwählten bereit halten, ist in den Leibungsbögen der gotischen Tympanen, so am Freiburger Hauptportal und öfters, zu beobachten. Überraschend aber ist, daß sie auch an Stelle Christi die Madonna krönen, so an der Porte-Rouge von Notre-Dame zu Paris und im 14. Jahrhundert in vielen andern Kirchen Frankreichs und Deutschlands. Aber auch über der Madonna mit Kind erscheinen seit dem 15. Jahrhundert in den Kunstwerken Deutschlands und der Niederlande unzähligemal herabschwebende Krönungsel.

**Passionsengel.** Schon auf dem Mosaik in S. Michele zu Ravenna (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) tragen Michael und Gabriel neben Christus Schwamm und Speer. Im Gerichtsbild von St. Georg auf der Reichenau hält ein Engel dem Richter das Kreuz vor und dann öfters in mittelalterlichen Gerichtsbildern.

Häufig werden die Passionsengel im 15. Jahrhundert. Sie sind wohl daraus zu erklären, daß man bei Prozessionen als Engel gekleidete Knaben die Passionswerkzeuge tragen ließ. Die Passionsengel sind jetzt die ständigen Beigaben der Passions-szenen. Das Motiv verweltlicht stark im 16. Jahrhundert, und Putten tummeln sich lustig auf den Wolken herum mit den Leidenswerkzeugen spielend. Ernst und schmerz-erfüllt erscheinen sie jedoch meist in den deutschen Werken, so zusammensinkend. Giovanni Pisano hat diesen Gedanken



Bild 97. Leuchterengel vom Grabmal des hl. Dominikus in Bologna.

zum ersten Mal an der Kanzel zu Pisa (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum) ausgeführt. In vollendeter Form gestaltet die Szene Antonello de Saliba im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Bild 101).

**Engel als himmlisches Gefolge:** Der Gedanke, der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde Engel als himmlisches Gefolge beizugeben, ist schon auf den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore zu Rom verwirklicht; und er wird von der italienischen Kunst seit dem 13. Jahrhundert mit Eifer aufgegriffen und in so unzähligen Formen variiert, daß wir uns mit allgemeinen Hinweisen begnügen müssen.

Engel stützen den Thron bei Cimabue; sie halten den Vorhang hinter dem Thron, den Mantel Mariens in den zahlreichen Schutzmantelbildern und verrichten andere Pagendienste. Sie sind die Spielgefährten des Christuskindes, helfen es hüten und pflegen. Merkwürdigerweise hat die deutsche Renaissance den glücklichen Gedanken, die Engel dem Jesuskind als Spielgefährten beizugeben, arg mißbraucht. Bei Dürer helfen die Engel dem hl. Joseph Späne sammeln (B. 90). Bei Altdorfer, Cranach und Hans Baldung werden die Engel ganz übermütig. Sie haben die Zipfel des Leintuchs gefaßt und wiegen das Kind in Schlaf (Altdorfer, Kaiser-Friedrich-Museum). Bei Cranach schleppt ein Engel ein zappelndes Vögelein herbei; die andern haben ihren Spielgefährten ganz vergessen und schlürfen Quell-

auf Riemenschneiders Blutaltar zu Rothenburg. Seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts wird es Sitte, das Schweiß-tuch, das sonst Veronika trägt, von zwei Engeln tragen zu lassen. Das älteste Beispiel, das mir bekannt ist, verzeichnet Pearson, Fronika, Straßburg 1887, Taf. v. Die beste Ausführung dieses Motivs schuf Dürer (Bild 100).

Engel beweinen den Schmerzensmann, der auf dem Grabe sitzt, entweder noch lebend, so meist in der deutschen Kunst, oder tot

wasser. Die Putten sind so wenig ihrer himmlischen Heimat eingedenk, daß sie sogar auf die Bäume klettern und Nester ausnehmen (Ruhe auf der Flucht, Kaiser-Friedrich-Museum). Bei Hans Baldung gehört der Engel dann ganz zur Familie: er patscht ungeniert Joseph auf seinen kahlen Schädel (Innsbruck, Ferdinandeum). Vgl. Mendelsohn a. a. O. S. 66.

### DRITTES KAPITEL DIE BÖSEN ENGEL

Literatur: M. Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux* III Kap. x (Démonologie). Paris u. Poitiers 1871. — v. Blomberg, *Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst*. Berlin 1867. — J. Bolte, *Der Teufel in der Kirche: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* N. F. XI. — G. Bortone, *Il diavolo nell' arte*. Neapel 1903. — M. Engels, *Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei*. Luxemburg 1894. — Graf, *Il diavolo*. Mailand 1889. — A. Köppen, *Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dantes und Giotto*. Berlin 1896. — Mäle I S. 365 ff. — W. Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*. München 1911. — Molsdorf, *Christliche Symbolik* S. 128 ff. — G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*. 2 Bde. Leipzig 1869. — H. Schmerber, *Die Schlange des Paradieses*. Straßburg 1905: *Zur Kunstgeschichte des Auslandes* Heft xxxi. — J. E. Wessely, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*. Leipzig 1876. — H. Wieck, *Der Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs: Marburger Dissertation*. Leipzig 1887.

#### § 8. Die Entstehung der Teufelstypen

1. Daß ein Teil der in ursprünglicher Heiligkeit erschaffenen Engel von Gott abfiel und in die Hölle gestoßen ward, ist ein katholischer Glaubenssatz, den Christus selbst bezeugt (Luk. 10, 18) und den die Geheime Offenbarung (12, 9 ff.) anschaulich schildert. Dem ganzen Neuen Bund liegt alsdann die Anschauung zu Grunde, daß es neben dem Reich Christi auch ein Reich des Bösen gebe, das vom Teufel und den übrigen gefallenen Engeln gebildet werde. Das ganze Bestreben der bösen Geister ist darauf gerichtet, das Reich Christi zu vernichten. Sie vermögen das zwar nicht, aber durch falsche Vorspiegelung und Lüge suchen sie die Anhänger Christi zu verführen und ins Verderben zu stürzen (vgl. Joh. 8, 44 und 1 Petri 5, 8). Es ist ferner durch die Schrift und Tradition beglaubigt, daß die Dämonen zuweilen unter Zulassung Gottes auch Gewalt über den menschlichen Körper erlangen (Besessenheit) und mit Hilfe von Menschen, die mit ihnen in Verkehr treten, übermenschliche Wirkungen hervorbringen können (Zauberei). Bei dem didaktischen Charakter der christlichen Kunst ist es begreiflich, daß die damit geschaffenen Motive in ihr eine reiche Verwertung finden.

Nach der traditionellen Annahme ist der Abfall eines Teiles der Engel durch Luzifer, ein Name, der übrigens in der Heiligen Schrift nicht vorkommt, veranlaßt. Tatsächlich sprechen die Offenbarungsquellen stets nur von einem Teufel als dem Anführer des Aufruhrs und von vielen „Dämonen“. Der Fürst der Dämonen trägt meist die Namen „Satan“ und „diabolus“, Teufel; daneben wird er auch Asmodaeus (Tob. 3, 8), Azazel (Lev. 16, 8), Beelzebub (Luk. 11, 15), Belial (2 Kor. 6, 15) genannt.

2. Wie von den guten Engeln, so geben die heiligen Bücher auch vom Teufel keine Beschreibung seiner äußern Gestalt; er wird uns vielmehr in Form eines Symbols vorgeführt: als Schlange, die sich im Paradies um



den Baum der Erkenntnis ringelt (1 Mos. 3, 1 ff.), als Seeungetüm, als „gerade Schlange“, als „gekrümmte Schlange“, als das „Tier, das im Meere ist“ (Is. 27, 1). Als Drache erscheint er in der Geheimen Offenbarung (12, 9); und Petrus (1, 5 8) nennt ihn einen brüllenden Löwen, der herumgeht, suchend, wen er verschlinge. In der Bekämpfung des Heidentums haben die Theologen immer und immer wieder das Wort des Psalmisten (95, 5) verwertet: „Alle Götter der Heiden sind Dämonen.“ Das führte zur Herübernahme von heidnischen Fabelwesen, wie Zentauren, Sirenen, als Abbilder der Dämonen. Besonders in den Satyrn, einer Verbindung von Mensch und Ziegenbock mit stumpfen Nasen, ziegenartigen Ohren, borstigem, emporgesträubtem Haar, einem Schwänzchen im Rücken und tierisch gegliederten Geschlechtsteilen, glaubte man das gelungenste Vorbild der Teufelsfigur gefunden zu haben.

Die Kunst der altchristlichen Zeit kennt nur symbolische Bilder vom Teufel (Schlange, Drache, Löwe). Seine anthropomorphe Gestaltung erfolgte in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Eines der ältesten Beispiele des Teufels in anthropomorpher Gestalt liegt in einer Miniatur der griechischen Handschrift Nr. 510 in der

Die Füße sind Bocksbeine oder haben wie die Hände lange Krallen. In dieser grauenhaften Gestalt sehen wir Satan am Portal zu Moissac in der Parabel des reichen Prassers, auf Kapitälchen zu Vézelay, Beaulieu, Souillac (Fig. 17 211 212 bei Mâle I) und auf zahllosen Höllendarstellungen im Rahmen des Gerichtsbildes. In der italienischen Kunst treten an der Teufelsgestalt die menschlichen Formen immer mehr in den Vordergrund als in der nordischen. Aber dämonisch scheußlich erscheint auch hier zumal der Höllenfürst in seinen schwammigen Körperformen, seinen Fledermausflügeln, den Fratzen und Schlangen an Bauch und Gesäß. Es sei auf



Bild 98. Leuchterengel aus dem Freiburger Münster.

Nationalbibliothek zu Paris vor, die zwar im heutigen Zustand erst aus dem 9. Jahrhundert stammt, aber wahrscheinlich auf eine Vorlage aus der Zeit des Kaisers Justinian zurückgeht. Hier steht in der biblischen Versuchungsszene der Teufel in Gestalt eines Engels vor dem Herrn. Als Dämon wird er nur angedeutet durch seine Nacktheit und die dunkle Hautfarbe (die Miniatur abgeb. bei Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale Taf. 35). Ähnlich erscheint der Satan auch in einer Evangelienhandschrift, die Kaiser Otto III. um das Jahr 1000 im Kloster Reichenau hatte anfertigen lassen (abgeb. bei Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München Heft 1 Taf. 20). Vom 11. und 12. Jahrhundert ab wird der Teufel in der abendländischen Kunst zum fürchterlichen, satyrähnlichen Ungetüm, mit großem, fratzenhaftem Kopf, großem Maul, langen Ohren und Hörnern.

die Teufelsgestalten an den Darstellungen des Jüngsten Gerichts der Pisani an den Kanzeln der Dome zu Pisa, Siena und Pistoia und das Gemälde der Hölle von Orcagna in der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz hingewiesen. Die Künstler der Renaissancezeit dagegen erinnerten sich wieder an die ursprüngliche Engelsnatur des Teufels und stellten ihn so dar. Der Teufel wird bei ihnen zu einem häßlichen, nackten Engel mit Fledermausflügeln.

3. Von wesentlichem Einfluß auf die Ausbildung der Teufelsfigur und ihre Beliebtheit in der Kunst des hohen und späten Mittelalters war einmal die aszetische Volksliteratur und das geistliche Schauspiel.

Zu den gelesenen Büchern des Mittelalters gehören die Lebensbeschreibung des heiligen Einsiedlers Antonius in der Bearbeitung des Hieronymus und die Vita des hl. Martin von Tours von Sulpicius Severus. Darin und in vielen andern Heiligenleben, die man las, ist immer wieder von Teufelsanfechtungen die Rede, die von den heiligen Männern durch Gebet und Fasten überwunden wurden. Dazu kommen im 12. und 13. Jahrhundert neue Schriften, in denen Teufelserscheinungen einen breiten Raum einnehmen, nämlich das Buch des Petrus Venerabilis, Abt in Cluny, „De miraculis“, und der „Dialogus miraculorum“ des Cäsarius von Heisterbach. Eine wichtige Stelle nimmt alsdann der Teufel im mittelalterlichen Mysterienspiel ein. Auf die äußere Ausstattung des Darstellers der Teufelsrolle legte man das größte Gewicht und suchte gewöhnlich dafür einen reichen Bürger aus, der sich die kostbaren Kostüme und Gesichtsmasken aus menschlichen Gestalt mit Tierköpfen. Auch Jost Amann illustrierte das „Theatrum diabolorum“ mit 14 Tafeln. Hans Burgkmair zeichnete sieben Teufel (B. VII S. 218), Urs Graf stellte Satan als scheußliches Ungetüm mit großem Horn, herausgestreckter Zunge, Fledermausflügeln und langem Schwanz dar. Auch die holländischen Maler, wie Bosch, Brueghel und andere, stehen mit ihren greulichen Teufelsbildern unter dem Einfluß der reformatorischen Teufelsanschauungen. So war im 16. Jahrhundert in der Kunst ein wahrer Teufelskultus Mode geworden, denn die Mehrzahl dieser Darstellungen hatten nicht mehr wie im hohen Mittelalter den Zweck, die Menschen vor der Sünde zu warnen, sondern standen im Dienste häßlicher religiöser Polemik. Auch die Zeitgenossen wurden sich des unheilvollen Einflusses bewußt, den diese Erscheinung auf die Kunst ausübte. So schreibt der Verfasser der Schrift „Von der Werlte Eitelkeit“, Mainz o. J.: „Nicht mehr die selig, sondern die greulich Kunst in Abconterfeyung von Teufeln und Gespenstern findet die meisten Macher und Liebhaber, dieweil es dahin gekommen, daß man durch die Kunst mehr Schrecken und Furcht einjagen, denn getrösten will.“



(Phot. Anderson.)

Bild 99. Musizierender Engel  
auf einem Altargemälde  
des Giovanni Bellini.



## § 9. Die wichtigsten Szenen religiösen Inhalts, in denen der Teufel handelnd auftritt

1. Biblisch-historische Darstellungen. Hierzu gehören der Engelsturz, die Verführung des ersten Menschenpaares und die Versuchung Christi durch Satan.

Weder die altchristliche noch die byzantinische Kunst hat den Sturz Luzifers und seines Anhanges durch Michael dargestellt. Dieses Motiv verdankt vielmehr seine Illustrierung dem germanischen Geist, dem Michaels Kampf gegen den Teufel stets sympathisch war. Zuerst begegnet uns die Darstellung des Engelsturzes in der ottonischen Zeit in dem Evangeliar des hl. Ulrich zu München,



Bild 100. Engel tragen das Schweiß Tuch Christi.  
Kupferstich von Albrecht Dürer.

einem Elfenbeintäfelchen in der Stadtbibliothek zu Leipzig und dem Antependium des Aachener Münsters (vgl. Wiegand, Der Erzengel Michael S. 33). Dem 11. Jahrhundert gehört alsdann die Bronzetür vom Monte Gargano an, die Pantaleon von Amalfi 1076 hatte gießen lassen. Hier hat der Teufel Menschengestalt, während er auf den drei zuvor genannten Werken als Mittelding zwischen Schlange und Fisch erscheint. Unzähligemal wiederholt sich alsdann im Mittelalter dieses Motiv in der Skulptur und in den zeichnenden Künsten. Meist steht Michael auf dem drachenartigen Ungeheuer und ist im Begriff, es mit Schwert oder Lanze zu vernichten. So hat Raffael zweimal im Louvre den Engelsturz dargestellt (siehe Abb. bei Engels Taf. 42). Aus dieser episodentartigen Behandlung des Engelsturzes wird dann, wie es scheint zuerst durch Hieronymus Bosch, ein großes figurenreiches Kampfbild. Auf seinem großen Bild im Museum zu Brüssel (Abb. bei Engels Taf. 43) kämpft Michael mit vielen Engeln gegen ein phantastisches Gewirr von Teufelsfratzen, die in der Form von Schmetterlingen, Fröschen, Insekten, Eidechsen, Künste, Ikonographische Prinzipienlehre etc.



Kobolden und Drachen in wildem Durcheinander das Heer der gefallenen Engel darstellen. Das Gemälde von Franz Floris (1517- 1570) im Museum zu Antwerpen bringt außer dem Drachen die übrigen Dämonen in vollständig entwickelter Menschen-



(Phot. Hanfstaengl, München.)

Bild 101. Christus, von Engeln beweint, über dem Grabe sitzend.  
Gemälde von Antonello de Saliba.

gestalt zur Anschauung, aber an Stelle des menschlichen Antlitzes tragen sie häßliche Tierköpfe mit Hörnern und Schlangenhaaren (abgeb. bei Engels Taf. 51). Es sei nur noch an den berühmten „Höllensturz“ Rubens' in der Münchner Pinakothek erinnert, wo die Teufel als nackte, muskulöse Gestalten ohne Flügel er-

scheinen, mit grimmigen, gräßlich verzerrten Zügen, langen Hörnern, Satyrohren und Raubtieraugen. Über andere Darstellungen des Engelsturzes zumal in der italienischen Kunst vgl. Wessely S. 97.

Wenn in der altchristlichen Kunst der Engelsturz in der geschilderten Weise auch nicht dargestellt wurde, so war ihr das Motiv doch nicht fremd. Im 5. und 6. Jahrhundert sah man, wie wir allerdings nur noch aus Werken der Kleinkunst feststellen können, so auf Tonlampen, die De Rossi und Delattre publizierten, in Christus selbst den Besieger Luzifers (vgl. Kraus, Real-Enzyklopädie II S. 734); er hat hier die Form der Schlange, auf die Christus tritt, und nach der er mit dem Kreuzes-



(Phot. Alinari.)

Bild 102. Christus weist den Teufel von sich.  
Plastik von Ghiberti.

schaft stößt. Eine Fortbildung dieses Gedankens ist dann der auf mittelalterlichen Miniaturen oft begegnende „Christus ambulans super aspidem et basiliscum“.

Die Versuchung des ersten Menschenpaares durch den Teufel ist ein Lieblingsgegenstand der altchristlichen Kunst; sie findet sich etwa 12mal als Gemälde in den Katakomben und ca. 50mal als Skulptur auf den Sarkophagen (vgl. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893, und Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst, Stuttgart 1903). Der Teufel ringelt sich stets als Schlange um den Baum der Erkenntnis. Seit dem 13. Jahrhundert ist die Schlange zuerst in französischen und italienischen Bilderbibeln menschenköpfig oder hat einen vollständigen weiblichen Oberkörper (vgl. Schmerber a. a. O. S. 8). Wenn also Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, Raffael in der Stanza della Segnatura und in den

Loggien des Vatikans, Hugo van der Goes in seinem prächtigen Bilde der Gemäldegalerie zu Wien und viele andere Künstler des 16. Jahrhunderts die Schlange mit einem weiblichen Kopf oder mit einem vollständigen Oberkörper versehen, so bewegen sie sich ganz auf dem Wege der Tradition. Vgl. auch die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum „Spiegel menschlicher Behaltis“, hrsg. von H. Naumann in „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ Heft 126, Straßburg 1910, wo auf Blatt 4 die Schlange gar einen geflügelten Engelskopf aufweist. Aber wie kommen die Miniaturisten des 13. Jahrhunderts zu der anthropomorphen Teufelschlange? Wollten sie damit nur das Sprechen derselben motivieren? Es ist dies möglich; aber ich muß daran erinnern, daß auch in der antiken Kunst anthropomorphe Schlangenbildungen nichts Seltenes sind und in der späteren Kaiserzeit auf Münzen und Gemmen, die man dann in der christlichen Zeit als Schmuck für kirchliche Gegenstände benützte, vorkommen. Tizian macht auf seinem Sündenfall (Madrid, Prado) aus der Teufelsschlange einen reizenden Amor mit Schlangenfüßen, der den Apfel bricht; und Max Klinger, um auch ein Werk der modernsten Kunst zu erwähnen, läßt in seinem Zyklus „Eva und die Zukunft“ die Schlange dem ersten Weibe einen Spiegel vorhalten.

Als Versucher Christi wird der Teufel nicht vor dem 9. Jahrhundert dargestellt, am frühesten in einer byzantinischen Miniatur des oben erwähnten Codex 510 der Bibliothèque Nationale zu Paris und dann auf den Wandmalereien von S. Angelo in Formis. Alle drei Versuchungen erscheinen auf den Mosaiken von Monreale und S. Marco in Venedig. Der Teufel tritt hier gewöhnlich als lächerlich kleines Ungeheuer mit langen Flügeln auf. Volkstümlich wird diese Teufelsszene durch die „Biblia Pauperum“, wo der Versucher in Gestalt eines hundartigen Ungetüms von Christus verlangt, er solle Steine in Brot verwandeln (vgl. Konstanzer Biblia Pauperum, hrsg. von Laib und Schwarz Taf. 5). Mehr menschenähnlich, aber mit Hörnern auf dem Kopfe und Hahnenfüßen zeichnet der Meister vom Amsterdamer Kabinett den Teufel auf seinen Holzschnitten zum „Spiegel menschlicher Behaltis“ Blatt 54, wo alle drei Versuchungsszenen eng zusammengedrängt sind. Mit Fledermausflügeln stattet ihn Ghiberti an einer Bronzetüre am Baptisterium zu Florenz aus (Bild 102). Immer mehr setzt sich der naheliegende Gedanke durch, daß Satan in dieser Szene in einer imponierenden und vertrauenerweckenden Gestalt auftreten muß; darum haben Botticelli (in der Sixtina) und andere ihn als Mönch charakterisiert, ohne damit das Mönchtum verspotten zu wollen.

2. Aber nicht nur den Stammeltern und dem Erlöser gegenüber tritt Satan als Versucher auf; er versucht alle Menschen und freut sich, wenn sie sündigen. Besonders den Heiligen und den Sterbenden stellt er nach.

An der Abteikirche von St-Gilles flüstert der Teufel auf einer Skulptur des 12. Jahrhunderts dem Kaiser beim Darbringen seines Opfers eine schlechte Intention ein. Auf mittelalterlichen Tafelgemälden kann man ihn sehen, wie er der hl. Genoveva die Kerze auslöscht, die ihr den Weg zur Kirche erleuchten soll. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler im 16. und 17. Jahrhundert haben in vielbeachteten Gemälden und Stichen die Versuchungen des heiligen Einsiedlers Antonius, wie sie in der „Legenda aurea“ geschildert werden, behandelt: „Vir innumerabilia daemonum tentamenta sustinuit. . . Alia vice dum in quodam tumultu latitaret, multido daemonum eum adeo laceravit, quod minister eius quasi mortuum cum propriis humeris asportaret. . . Sed subito Antonius reviviscit et a ministro ad praedictum tumultum se iterum portari fecit. . . Tunc illi in formis variis ferarum apparuerunt et eum iterum dentibus, cornibus et unguibus crudelissime laceraverunt.“ An diese Stelle hielt sich offenbar Martin Schongauer in seinem berühmten Stich „Die Versuchung des hl. Antonius“, auf dem eine Schar höllischer Geister in abenteuerlichster Körperbeschaffenheit den Heiligen mißhandeln. Dieses Blatt, das sogar Michelangelo kopierte, hat wohl Hieronymus Bosch bei seinem Gemälde gleichen Inhalts im Museum zu Antwerpen vorgelegen, und Matthias Grünewald benützte es als Vorbild, als er den



gleichen Vorgang für den Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar malte und die undefinierbaren Ungeheuer in unnachahmlicher Farbenpracht um den Heiligen versammelte. Noch erfinderischer sucht das gleiche Sujet Jacques Callot (1593—1635) zu gestalten, und David Teniers d. Ä. (1582—1629) und sein Sohn David Teniers d. J. (1610—1690) wählten, um ihrer Vorliebe für Teufelsgestalten genügen zu können, die Versuchung des hl. Antonius.

Den Teufel auch als Versucher von Sterbenden darzustellen, ist veranlaßt durch das in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinaufreichende Blockbuch „Ars bene moriendi“ (vgl. Thode, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII S. 364; Lehrs ebd. S. 458, und Mâle III S. 380 ff.). Entweder erscheinen mehrere Teufel gleichzeitig mit erschreckenden Gesichtsmasken und versuchen, den Sterbenden in seinem Glauben und seiner Hoffnung auf Gott irre zu machen, oder der Versuchsakt wird in mehrere Szenen zerlegt. Michael oder der Schutzengel steht endlich dem Sterbenden bei und verscheucht die höllischen Versucher (Bild 103; vgl. Schreiber, Manuel VIII, Taf. cx, und Fig. 213—218 bei Mâle III).

3. Der Teufel stellt sich ferner dem Erlöser entgegen bei seinem Eintritt in die Vorhölle; er vollzieht mit Eifer den Urteilsspruch an den Verdammten und thront als Fürst der bösen Geister in der Hölle.

In den thüringisch-sächsischen Miniaturen des 13. Jahrhunderts

ten. — In den Gerichtsbildern erscheint er schon in Burgfelden (vgl. P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden Taf. 1) als kleiner, grüner Satyr, der auf die Verdammten einsticht, und als großer, roter Satyr, der die Verurteilten an einem Seil, das er um alle geschlungen hat, in die Hölle zerrt, ein Motiv, das sich an fast allen mittelalterlichen Gerichtsbildern wiederholt. Seit dem 12. Jahrhundert erscheint hier sehr häufig auch das Bild der Seelenwägung, wo der Teufel als Satyr mit allerlei Kniffen das Resultat zu seinen Gunsten zu fälschen sucht. — Auf dem Fresko des Signorelli im Dom zu Orvieto, auf dem die Teufel die Verdammten zu einem engen Haufen zusammengetrieben haben, fliegt Satan über diese hinweg mit der babylonischen Hure auf dem Rücken in die Hölle (Bild 104).

Von der Hölle ist vor dem 12. oder 13. Jahrhundert kein Bild zu konstatieren. Das älteste Beispiel befindet sich in der Kirche zu Caldon in der englischen Grafschaft Surrey (siehe die Abb. bei Engels Fig. 74). Durch einen querlaufenden Ornamentstreifen und eine in der Mitte sich erhebende Leiter wird das Bild in vier Abteilungen zerlegt. Auf dieser Leiter steigen die Seelen empor; aber nicht allen



Bild 103.  
Ein Engel steht dem Sterbenden bei.  
Aus „Ars bene moriendi“ (Paris 1450).

(vgl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 156 ff.) stellt sich der Teufel dem Herrn beim Eintritt in die Vorhölle in Gestalt eines großen Tierrachens entgegen, ein Motiv, das englisch-französischen Vorbildern entnommen ist. Viel öfter hat man dem Teufel auch in dieser Situation die Gestalt eines Drachen gegeben, den der Heiland mit seinem Kreuzesstab niedersticht. Als klassisches Beispiel kann der Stich Schongauers in seiner bekannten Passionsfolge gel-

gelingt es, die oberen Sprossen, neben denen der Himmel sich öffnet, zu erreichen. Oben links die Seelenwägung; Satan in Gestalt eines großen Satyr sucht die eine Wagschale niederzudrücken. Die Auserwählten werden nach rechts geführt, wo sie von Christus (oder Michael?), der mit der Linken dem gefesselt am Boden liegenden Satan den Kreuzesschaft in die Schnauze stößt, empfangen werden. Unten links kochen zwei große Teufel die Verdammten in einem Kessel, während rechts davon zwei tierköpfige Teufel eine große Säge halten, auf der die Verdammten zu gehen versuchen.

Ganz im Sinne Dantes hat ein sienesischer Maler um 1350 im Campo Santo zu Pisa die Hölle in das Innere der Erde verlegt und die Verdammten in neun konzentrischen Ringen verteilt. In der Mitte des Ganzen sitzt Luzifer als ein aus



(Phot. Anderson.)

Bild 104. Satan fliegt mit der babylonischen Hure zur Hölle.

Fresko von Signorelli im Dom zu Orvieto.

Eisenpanzern geformter Riese. Die Teufelsgestalt ist so in das Bild hineingemalt, daß sie mit allen Teilen der Hölle verwachsen erscheint. Noch deutlicher hält sich Orcagna bei seinem aus dem Jahr 1357 stammenden Höllenbild in der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz an die Schilderung bei Dante (abgeb. bei Kraus, Dante, Berlin 1897, Fig. 74). In den „Heures“ der Katharina von Kleve, Herzogin von Geldern, hat ein unbekannter Zeichner des 15. Jahrhunderts die Hölle als architektonische Konstruktion mit großen Eingangstoren und Türmen dargestellt (abgeb. bei Engels Taf. 41). Zeichnerisch bedeutender ist das Höllenbild von Peter Brueghel d. J.: Luzifer, eine in lange Gewänder gehüllte Gestalt, sitzt auf einem mit Krötenbildern, dem Wappen des Teufels, gezierten Thron; der Leib ist offen und mit Eisenstäben vergittert (ebd. Taf. 48). Hier wie auch in „Heures“ der Katharina von Geldern thront Satan als Höllenfürst, der als „Affe Gottes“ in allen Stücken dem Allmächtigen gleichen will. Darum tritt er auch als „Dreieiniger“ mit drei Gesichtern, die mit einer Krone geschmückt sind, auf. Vgl. auch Engels Fig. 78.

4. Außerdem erscheinen Teufelsgestalten in vielen allegorischen Sujets, die Wahrheiten des Glaubens und der christlichen Weltanschauung illustrieren wollen; ferner auf polemischen Karikaturen im Zeitalter der Reformation und endlich in vielen, besonders im 17. Jahrhundert beliebt gewordenen Hexenszenen.

Es ist hier hinzuweisen auf die Bilder der Unbefleckten Empfängnis Mariens, die regelmäßig so angeordnet sind, daß Maria, auf der Weltkugel stehend, der Schlange den Kopf zertritt; wir kommen in anderem Zusammenhang noch darauf zurück.



Bild 105. Der Teufel hat seinen Thron  
neben Gottes Thron aufgestellt.

In dem bekannten „Triumph des Todes“ im Campo Santo zu Pisa (14. Jahrh.) suchen der Teufel und seine Gesellen möglichst viel von der Ernte einzuheimsen, die der Schnitter „Tod“ niedergemäht hat. Die Teufelsgestalten durchfliegen als hundartige Ungetüme die Luft. — In einem neu aufgedeckten Wandgemälde des Münsters zu Konstanz (15. Jahrh.) thront der Teufel als scheußliche Fratze, mit einem langen Kleid angetan, frech neben Jesus Christus selbst; aber Engel, als Krieger ausgerüstet, bedrängen und vertreiben ihn (Bild 105). Im Türbogenfeld des nördlichen Chorportals am Freiburger Münster schleppt der Teufel, als häßlicher Engel gebildet, einen Thron herbei und will ihn neben dem Throne Gottes auf-



stellen; mit leichter Handbewegung stößt aber der Herr den Bösen von sich (vgl. Kempf und Schuster, Das Freiburger Münster Fig. 35). Woher stammt wohl dieses Motiv? Die mittelalterlichen Mysterienspiele geben gewöhnlich einen Überblick über die gesamte Offenbarung von der Schöpfung bis zur Himmelfahrt. So zeigt die Bühne in den Osterspielen (vgl. Devrient, Geschichte der Schauspielkunst I S. 56 ff.) in drei Abteilungen übereinander: Gott Vater als Schöpfer, die grünende Erde und den Himmel mit den Engeln. Alsdann erscheint Luzifer auf der Bühne und will in seinem Hochmut seinen Thron neben dem Gott Vaters aufschlagen; er wird aber in die Hölle verstoßen, wo er nun Rache brütend sitzt. Jetzt erscheinen die ersten Menschen; Luzifer schleicht sich zu ihnen hin, verführt sie und veranlaßt so ihre Vertreibung aus dem Paradies. Die Aufrichtung des Thrones durch den Teufel neben dem Throne Gottes stammt also aus dem geistlichen Schauspiel; und der Portalschmuck am Freiburger Münster: in den Archivolten die Schöpfungsakte, im Tympanon die Thronerrichtung, darunter die Verführung und Vertreibung aus dem Paradies, ist direkt von dort übernommen.

Ganz im Geist der Auffassung vom Teufel, wie sie das Zeitalter der Reformation geschaffen hat, sind die Darstellungen der sieben Todsünden bei P. Brueghel (vgl. Wessely S. 109 ff.). Das bekannte Blatt von Dürer: Ritter, Tod und Teufel, wie auch die Teufelsdarstellungen in den Hexenszenen (ebd. 112 ff.) gehören dem Gebiet der profanen Kunst an. Auch auf jene häßlichen Teufelsfratzen, die im 16. Jahrhundert bald den Papst und die Bischöfe, bald Martin Luther und seine Genossen persiflieren, soll hier nicht weiter eingegangen werden.

## ZWEITER ABSCHNITT

# IKONOGRAPHIE DER OFFENBARUNGS- TATSACHEN DES ALTEN TESTAMENTS IN DER CHRISTLICHEN KUNST

### § 10. Die Bedeutung des alttestamentlichen Bildermaterials in der christlichen Kunst überhaupt

Literatur: Th. Ehrenstein, *Das Alte Testament im Bild*. Wien 1923. — W. Sparrow, *The Old Testament in Art*. 2 Bde. London 1905—1906. — P. Wescher, *Die Anfänge der alttestamentlichen Bilderfolge in der mittelalterlichen Buchmalerei*: Freiburger Diss. 1924.

1. Unter Verweisung auf die §§ 11—13 der ikonographischen Prinzipienlehre sei auch hier hervorgehoben, daß den alttestamentlichen Szenen trotz ihrer zeitweiligen Vorherrschaft im christlichen Bilderkreis nur eine sekundäre Bedeutung zukommt insofern, als sie stets dazu dienen, neutestamentliches Gedankengut anzudeuten und zu erläutern.

Das Symbol des Alten Bundes ist der Mond, der Sonne gegenüber ein untergeordnetes Gestirn; so fast regelmäßig auf den frühmittelalterlichen Kreuzigungsgruppen. Ein anderes Symbol des Alten Bundes ist eine alte, hinfällige Frauengestalt mit verbundenen Augen zur Linken Christi, dem sie den Rücken kehrt — die Synagoge. Sie wird meist ebenfalls neben dem Kreuze abgebildet mit zerbrochenem Stab und entfallender Krone. Als ihr Wappenbild dient der Bockskopf oder der Skorpion (vgl. die ausführliche Behandlung dieses Symbols von P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* S. 130).

Die Bilder des Alten Testaments werden regelmäßig an den weniger hervorragenden Stellen des Kirchengebäudes angebracht, während die neutestamentlichen an auffallendem Platz gemalt sind: in S. Marco zu Venedig ist dem Alten Testament die Vorhalle eingeräumt, dem Neuen Testament das Innere der Kirche; in den sizilianischen Kirchen (Palermo: Cappella Palatina, und Dom von Monreale) nimmt das Alte Testament das Langschiff ein, während das Altarhaus den heiligen Personen und Geheimnissen des Neuen Testaments vorbehalten bleibt. Bei Kuppelmosaiken und Malereien der Baptisterien (Florenz, Parma, Padua) wurden die Bilder des Alten Testaments in der oberen Kuppelwölbung, diejenigen des Neuen Testaments an den dem Beschauer näherliegenden Teil der Wölbung oder an den Seitenwänden angebracht. In der Sixtina sind die Szenen der Genesis an die Decke, die übrigen Szenen des Alten Testaments an die linke (nördliche) und die des Neuen Testaments an die rechte (südliche) Wand gemalt. In S. Angelo in Formis und in S. Maria Antiqua zu Rom sind die alttestamentlichen Bilder an die Wände des südlichen und nördlichen Seitenschiffes verwiesen, während dem Neuen Testament die Obermauern des Mittelschiffes und die Apsis der *Maestas Domini* vorbehalten sind.

2. Trotz der Fülle von malerischen Stoffen, die das Alte Testament enthält, ist der ihm entnommene Bilderkreis weder groß noch abwechslungsreich. Am häufigsten wird die Genesis benützt, öfters auch das Buch Exodus und Numeri, selten die übrigen Bücher.

In der Kunst der Katakombenzeit werden, wie wir oben gesehen haben, fast nur die Errettungsszenen ausgewählt. Welche alttestamentliche Szenen die mittelalterliche Kunst vornehmlich auswählte, wird sich aus der folgenden Darstellung ergeben (vgl. darüber v. d. Gabelentz a. a. O. S. 19 ff.). Erst mit dem Auftreten der typologischen Bilderkreise werden neue alttestamentliche Motive volkstümlich, die dann vielfach auch in die monumentale Kunst übernommen werden.

3. Im allgemeinen werden die alttestamentlichen Figuren nicht durch den Nimbus ausgezeichnet; nur die Propheten erhalten ihn öfters, wenn sie als Träger der Handlung in einer Szene auftreten. Dagegen sind etwa vom Jahre 1000 ab die alttestamentlichen Personen durch den spitzen Judenhut gekennzeichnet.

Im 10. Jahrhundert wurden die Juden in Spanien von den Arabern gezwungen, den spitzen Hut zu tragen. Von hier kam die Sitte nach Frankreich und Deutschland. Ja das Laterankonzil vom Jahre 1215 befahl allen Juden, die unter Christen lebten, den spitzen Hut zu tragen (vgl. Grätz, Geschichte der Juden VII S. 24 ff.).

### § 11. Das Sechstageswerk und die Genesisbilder bis Noe

A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters: Abhandlungen der Königl. Sächsischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. IX S. 6, Leipzig 1884. — Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis in Lichtdrucken, mit Text und kunstgeschichtlicher Einleitung, Wien 1895. — O. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch, London 1883. — J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellungen, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst: Acta Societatis Scientiarum Fennicae VII, Helsingfors 1889. — M. Th. Ouspensky, Der Oktateuch der Bibliothek des Serail in Konstantinopel: Zeitschrift des Russ. Arch. Instituts in Konstantinopel XII, Sofia-Leipzig 1907 (russisch). — D. C. Hesselung, Les miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne, Leyden 1909. — G. Sanoner, La Bible, racontée par les artistes du moyen-âge: Revue de l'art chrétien 1909 S. 146 ff. 227 ff. 302 ff. 347 ff.; 1910 S. 241 ff. — Wilpert II S. 580 ff. — W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique, Rom 1911, S. 342 ff. — W. Neuß, Die katalanische Bibelillustration um die Wende des 1. Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, Bonn 1922, S. 35 ff.

1. Bis ins frühe Mittelalter beginnt die Reihe der Genesisbilder mit der Erschaffung der Eva oder mit dem Sündenfall. Das Sechstageswerk, wie es Gen. 1, 1—26 geschildert wird, kommt verhältnismäßig selten zur Darstellung, einmal weil die inhaltsschweren Bibelworte den Künstlern wohl große Schwierigkeiten boten, und dann weil sich zwischen den Schöpfungsakten der ersten fünf Tage und neutestamentlichen Tatsachen keine typologische Beziehung aufstellen ließ.

In der altchristlichen Sepulchralkunst sind die Schöpfungsakte als Ganzes niemals dargestellt; die Erschaffung des Menschen auf dem berühmten in St. Paul gefundenen Sarkophag und auf einigen andern Sarkophagen (vgl. Garrucci Taf. 365 2 301 1 u. 399 7) bildet eine ganz singuläre Erscheinung. Auf der Lipsanothek von Brescia (4. Jahrh.) erscheinen die herkömmlichen Typen: Jonas, Daniel in der Löwengrube, Susanna, David und Goliath, nebst einigen Motiven aus dem Leben Jakobs und Moses'. Die Holztüren von S. Sabina (5. Jahrh.) enthalten eine ausführliche Geschichte der Taten des Moses. Die Mosaiken an den Oberwänden von S. Maria Maggiore zu Rom (4. Jahrh.) schildern die Geschichte der Erzväter, des Moses und Josua. Die Geschichte der Stammeltern, des Noe und Josephs fehlen. Des letzteren Jugendgeschichte erscheint dagegen auf der Cathedra des Maximian in Ravenna (5.—6. Jahrh.). Die Paulskirche



in Rom besaß an den Langhauswänden einen ausführlichen Genesiszyklus (Erschaffung, Geschichte der ersten Eltern, Geschichte Noes und die Erzväter bis zum Tode Moses'), den wir aus Skizzen kennen, die Kardinal Francesco Barberini um 1626 anfertigen ließ. Die Zeit der Entstehung dieses Zyklus ist strittig; vgl. E. Müntz in der *Revue de l'art chrétien* 1898 S. 1 ff. u. 108 ff. Nach Wilpert II S. 580 ff. ist dieser Zyklus im 13. Jahrhundert nach antiken Vorbildern von Cavallini erneuert worden. Für das Langhaus der alten Peterskirche in Rom wählte Papst Formosus (891–896) aus dem Alten Testament die Geschichte Noes, Abrahams und Moses' aus. In S. Maria Antiqua am Forum Romanum wird ausführlich die Geschichte Josephs erzählt (8. Jahrh.). In S. Angelo in Formis (11. Jahrh.) finden wir zum ersten Mal einen planmäßig geordneten Zyklus mit der Geschichte der Stammeltern, ihrer Kinder, Noes und Abrahams. Auf die ersten Ereignisse der Genesis greift zuerst wenigstens auf dem Gebiete der monumentalen Malerei zurück ein unbekannter Meister in S. Pietro zu Ferentillo (9.–10. Jahrh.), der mit der Erschaffung der Welt beginnt und dann das Leben der Stammeltern, Kains und Abels, Noes, der drei Erzväter und Josephs schildert. Unter dem Einfluß dieses Zyklus ist wahrscheinlich jene sechzehnteilige Bilderserie an der rechten Seitenwand des Langhauses der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi entstanden, worin die Ereignisse der Genesis von der Schöpfung der Welt bis zum Erscheinen von Josephs Brüdern in Ägypten geschildert werden (13. Jahrh.). In den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums (2. Hälfte des 13. Jahrh.) besteht der Zyklus aus den Ereignissen bis zur Sündflut und der Geschichte des ägyptischen Joseph.

In allen diesen Zyklen sind die fünf ersten Schöpfungsakte, wenn sie überhaupt vorkommen, in einem Bild zusammengefaßt. In den plastischen Werken beginnt die Reihe der Genesisbilder gewöhnlich mit der Erschaffung des Menschen: an der Bronzetüre von S. Zeno zu Verona mit der Erschaffung der Eva, Sündenfall, Haupt-szenen aus dem Leben Noes, Abrahams und Moses'; an der Bronzetüre von Monreale: Erschaffung Adams und Evas, Sündenfall, Brudermord und einige Szenen aus dem Leben des Moses und Arons; an der Bronzetüre des Domes von Hildesheim: Erschaffung der Eva bis zum Brudermord in acht Bildern. Auch an der Augsburger Domtüre und an dem Korssunschen Portal zu Nowgorod, beides Werke des 12. Jahrhunderts, ist die Erschaffung der Eva das früheste Ereignis aus der Genesis, das zur Darstellung kommt. Bei dieser Sachlage muß es überraschen, daß wir um dieselbe Zeit in Unteritalien einem plastischen Werke begegnen, auf dem die Schöpfungs-akte im Detail geschildert werden. Auf dem Altarvorsatz im Dom zu Salerno nämlich beginnt der Zyklus mit folgenden Szenen: 1. Gott Vater steht segnend über vier Engeln, die sich tief zur Erde beugen; 2. der Geist Gottes schwebt über den Wassern; 3. Gott, von zwei Engeln begleitet, schafft einen mit Blüten und Früchten beladenen Baum; 4. Gott streckt die Hand gegen das Firmament und schafft Sonne, Mond und Sterne; 5. Gott erschafft die Eva usw. Mit diesem Paliotto nahe verwandt ist dann eine im Berliner Museum befindliche Elfenbeintafel (10.–11. Jahrh.). Die Schöpfung und der Sündenfall wird in zehn Reliefs geschildert (vgl. die Tafel bei Tikkanen a. a. O. S. 22): 1. Gott offenbart sich über den Wassern und scheidet das Licht von der Finsternis; 2. er wird von den Engeln verehrt; 3. er erschafft einen Baum; 4. er setzt die Himmelskörper an die Feste; 5. er schafft Vögel und Fische; 6. die Erschaffung Adams; 7. die Erschaffung Evas; 8.–10. Sündenfall, Strafankündigung und Vertreibung. Zwar ist die Herkunft dieses ikonographisch wichtigen Stückes nicht mit Sicherheit auszumachen, aber die Übereinstimmung mit dem Altarvorsatz von Salerno einerseits und mit den Mosaiken in Monreale von den sicher abendländischen (vgl. Tikkanen S. 20). Scharf hebt sich diese Gruppe von den sicher abendländischen Werken mit dem abgekürzten Zyklus in den Bronzetüren zu Hildesheim, zu Verona usw. ab. Daß auch die abendländische Gruppe fallen, kann nicht überraschen, wenn man bedenkt, daß Bonanus von Pisa ihr Meister ist. Hält man diese ausführlichen Schöpfungszyklen aus einer Gegend, die byzantinischem Einfluß unterstand, zu-

sammen mit den byzantinischen oder doch byzantinisierenden Darstellungen der Schöpfungsakte in S. Marco zu Venedig, in der Cappella Palatina zu Palermo und im Dom zu Monreale (sämtlich aus dem 12. Jahrhundert), von denen noch die Rede sein wird, so ist man bei dem vollständigen Mangel an ähnlichen Zyklen in der abendländischen Kunst zu der Annahme berechtigt, daß die östliche Kunst die vollständige Bilderserie der Schöpfungsakte geschaffen hat. Es liegt nahe, in den illustrierten Genesishandschriften griechischer Herkunft nach den Urbildern dieser Szenen zu suchen.

In der Wiener Genesis (5. Jahrhundert), die heute noch 24 Blätter mit 48 Miniaturen aufweist, beginnt die Reihe der Genesisbilder mit dem Sündenfall und schließt mit dem Tode Jakobs. Die Handschrift ist aber verstümmelt, und die ersten Blätter, welche die Kapitel 1 und 2 der Genesis enthielten, sind verloren. Auf diesen war ganz gewiß auch das ganze Sechstageswerk illustriert, denn es ist nicht anzunehmen, daß der Künstler beim 1. Kapitel der Genesis anders verfahren ist als bei Kapitel 3—49, wo er jede Blattseite in der oberen Hälfte mit dem Text ausfüllt, die untere aber mit Illustrationen versieht. Der Zeichner hat also die Gewohnheit, alle Tatsachen ohne Rücksicht auf ihren symbolischen Gehalt zu illustrieren. Auch in der nur wenig jüngeren Cotton-Bibel (Codex Geneseos Cottonianus im Britischen Museum), die 1731 bei dem Brand der Cotton-Bibliothek beinahe vollständig zu Grunde ging, war das Sechstageswerk höchst wahrscheinlich dargestellt; man darf dies deswegen vermuten, weil die Zahl der Bilder sehr groß war (250) und weil wir auf einem der erhaltenen Blätter noch Gott Vater mit Adam sehen. Dagegen sind im Ashburnham-Pentateuch (7. Jahrhundert, jetzt im Britischen Museum) die Welterschöpfungsszenen in ausführlicher Schilderung noch vorhanden (Springer a. a. O. S. 672 f.). In solchen Genesisillustrationen haben wir also die Quellen und Anregungen für die monumentalen Darstellungen der Schöpfungsakte zu suchen, zeigen doch die Schöpfungsbilder in der Vorhalle von S. Marco in Venedig, wie Tikkanen (Die Genesismosaiken von S. Marco und die Cotton-Bibel S. 99 ff.) nachwies, ikonographisch die größte Ähnlichkeit mit den Miniaturen der Cotton-Bibel.

Spanische Denkmäler sind für diesen Punkt besonders lehrreich. Aus Spanien stammen nämlich zwei reich illustrierte Bibelwerke (11. Jahrh.): die Bibel aus Sant Pere de Roda (jetzt Cod. lat. 6 der Pariser Nationalbibliothek) und die Bibel aus Santa Maria de Ripoll (sog. Farfa-Bibel, jetzt Cod. Vat. lat. 5729), die W. Neuß (a. a. O.) einer gründlichen Untersuchung unterzogen hat. Wir nennen diese Manuskripte, die beide alle Bücher des Alten und Neuen Testaments enthalten, im Folgenden nach Neuß Rod. B und Rip. B. Darin wird die Schöpfung, die Geschichte der ersten Menschen ausführlich illustriert; nur wenige Bilder dagegen beziehen sich auf Noe, Abraham, Isaak, Jakob und Joseph (vgl. Fig. 1 ff. u. S. 35 ff.). Die Schöpfungsbilder zeigen die Erdscheibe, den Abyssus, Tag und Nacht, die Erschaffung Adams und Evas. Dann folgt der Sündenfall, Strafverhör, Vertreibung aus dem Paradies, die ersten Eltern bei der Arbeit und die Geschichte Kains und Abels. Diese Bibeln oder vielmehr ihre Vorlagen wurden nun, wie die neueren Untersuchungen (vgl. Neuß a. a. O. S. 22 ff.) ergaben, im 12. Jahrhundert die Quelle für die Reliefs der Fassade der Kirche Santa Maria de Ripoll. Zwar sind es hier nicht Genesisbilder, wie in S. Marco zu Venedig, die aus Miniaturen kopiert wurden, sondern Bilder aus dem Exodus und den Königsbüchern. Aber in keinem Falle ist es so deutlich nachweisbar wie hier, daß illustrierte Pentateuchhandschriften als Vorlagen für Werke der monumentalen Kunst dienten.

2. Die Schöpfungsakte nach Genesis 1, 1—25 sind, wie wir gesehen haben, zuerst im Ashburnham-Pentateuch dargestellt. Auch das zweitälteste Denkmal, das diesen schwierigen Stoff zu illustrieren sucht, ist eine Bilderhandschrift, die sog. „Metrical Paraphrase“ Caedmons in der Bodleiana zu Oxford aus dem 10. Jahrhundert. Daran reihen sich die

byzantinische Elfenbeintafel im Museum zu Berlin (10.—11. Jahrh.) und der Altarvorsatz aus Salerno (12. Jahrh.). Die Mosaiken in der Cappella Palatina zu Palermo (unter König Roger II. 1143 vollendet) und jene im Dom von Monreale (von Wilhelm II. 1170 gestiftet) sind auf Grund solcher Vorlagen der Kleinkunst entstanden. Künstlerisch wertvoller sind merkwürdigerweise die etwa gleichalterigen Schöpfungsbilder einer deutschen Nonne aus dem Jahre 1175, nämlich die Miniaturen im „Lustgarten“ der Herrad von Landsperg. Dem 13. Jahrhundert gehört alsdann der große Schöpfungszyklus in der Vorhalle von S. Marco in Venedig an. Um dieselbe Zeit versuchen abendländische Skulptoren diesseits der Alpen zu Chartres und Reims in den Hohlkehlen der Türeinfassungen die Schöpfungsszenen anzubringen. Um 1360 hat ein unbekannter Meister am Nordportal des Freiburger Münsterchores eigenartig das Sechstageswerk in Steinbildern dargestellt und damit seinen Schülern in Ulm und Thann i. E. wohl ein Vorbild geschaffen. Während in diesen beiden Skulpturenzyklen der Schöpfungsbericht fast Vers für Vers illustriert wird, hat die gleichzeitige Wandmalerei, wenn sie überhaupt zu dem schwierigen Problem griff, nur die Schöpfung der Himmelskörper und der Tiere dargestellt und dann die Geschichte des ersten Menschenpaares ausführlich geschildert, so in Meldorf (13. Jahrh.) und in Toitenwinkel bei Rostock (14. Jahrh.). Ein ähnliches abgekürztes Verfahren beobachtet Michelangelo in dem Deckengemälde der Sixtina und faßt Gen. 1, 1—25 in drei Szenen zusammen.

In Caedmons „Metrical Paraphrase“ beginnt die Bilderreihe mit einer Huldigung vor Gott durch Cherubim und Seraphim; dann folgt die Rebellion der bösen Engel und ihr Sturz. Erst jetzt beginnt der Genesiszyklus mit den einzelnen Schöpfungsakten. Eine ähnliche, wenn auch mit mehr klassischen Reminiszenzen durchsetzte Vorlage muß Herrad von Landsperg benützt haben, wenn auch sie den Schöpfungszyklus mit der Anbetung Gottes durch die Engel eröffnet. Das zweite und dritte Bild geben den Aufruhr und Sturz der Engel, die sich von Luzifer verleiten ließen. Hier schiebt Herrad das bekannte Bild von der heiligen Dreifaltigkeit ein. Jetzt erst folgen die Schöpfungsakte: 1. Gott tritt vor zwei Genien, Lux und Tenebrae; erstere, von der Sonne bestrahlt, hält zwei Feuerbecher in den Händen, letztere, vom Monde beschienen, schwingt einen Schleier über dem Kopf. 2. Gott schafft Luft und Wasser: die personifizierte Luft stürmt mit flatternden Gewändern zwischen den Köpfen der vier Winde dahin und gießt Hagel, Regen und Schnee auf die Erde. Auch das Wasser ist nach antiker Art personifiziert: ein betender Greis mit dem Dreizäck in der Linken und einen Fisch in der Rechten. 3. Gott schafft die Himmelsphären: eine Reihe von konzentrischen Kreisen, in deren Mitte sich die Erde bewegt. 4. Malerischer gestaltet sich das Bild mit der Erschaffung der Tierwelt: Gott schreitet mit ruhiger Majestät, die Hände segnend ausgebreitet, über das mit Fischen belebte Wasser. Rechts und links von ihm erheben sich die Vertreter der verschiedenen Landtiere. 5. Gott bildet den Körper des Adam und haucht ihm den Odem des Lebens ein. 6. Gott bildet die Eva, die in Form eines Brustbildes vor ihm erscheint, während Adam schlafend zu seinen Füßen liegt.

Originell und mit großer Ausführlichkeit werden die Schöpfungstage auf den beiden Mosaikzyklen in der Cappella Palatina zu Palermo und im Dom zu Palermo geschildert.

Springer, der beide Denkmäler (a. a. O. S. 675) ausführlich beschreibt, fügt bei, daß es nicht möglich sei, die überlieferten künstlerischen Vorbilder beider Zyklen, die in der formellen Gestaltung nur wenige byzantinische Anklänge verraten, nach-



zuweisen. Trotzdem ist mit Rücksicht auf die Tatsache, daß auf allen rein abendländischen Monumenten der Genesiszyklus erst mit der Erschaffung des Menschen beginnt, nicht daran zu zweifeln, daß die beschriebenen Kompositionen ihrem Inhalt nach der byzantinischen Kunst entlehnt sind. Es ist dies um so sicherer anzunehmen, seitdem Tikkanen (a. a. O. S. 99 ff.) den Nachweis erbracht hat, daß die Miniaturen in der Cotton-Bibel die Vorlage für die Genesismosaiken in der Vorhalle von S. Marco zu Venedig bilden. Es muß noch hervorgehoben werden, daß der Schöpfer stets in der Gestalt des jugendlichen Christus auftritt, wie ihn die altchristliche Kunst geschaffen hat.

Als sehr gelungen muß der Versuch bezeichnet werden, den Schöpfungszyklus aus gewöhnlichem Werkstein zu hauen, den ein unbekannter Meister des 13. Jahrhunderts an der Nordfassade der Kathedrale von Chartres machte. Hier umgibt ein Kranz von 16 Szenen das Tympanon der mittleren Türe. Man sieht unten links in den beiden äußern Archivolten die Schöpfung: 1. von Himmel und Erde; 2. des Tages und der Nacht; 3. des Firmamentes (Scheidung der unteren und oberen Wasser); 4. der Pflanzen; 5. der Sonne und des Mondes; 6. der Fische und der Vögel; 7. der vierfüßigen Tiere; 8. des irdischen Paradieses; 9. Adams, der auf den Knien des Schöpfers schläft. Auf der andern Seite des Tympanons folgt dann von oben nach unten gehend die Erschaffung der Eva und der Geschichte des ersten Menschenpaares bis zur Vertreibung aus dem Paradies. Die Szenen sind fast immer so angeordnet, daß auf der äußern Archivolte der Schöpfer dargestellt ist und auf der innern das Ergebnis der schaffenden Handlung, z. B. bei Nr. 3 oben: auf der äußern Archivolte der Schöpfer und der innern zwei Engel, die das untere Wasser auf der Erde von dem am Firmament scheiden (vgl. Didron, *Annales archéologiques* IX S. 41 ff. 99 ff. 152 ff. 232 ff.; XI 152 ff.). Von Chartres übernahm man die Gewohnheit, die ersten Ereignisse der Genesis in dieser Weise an den Portalen durch Basreliefs zu schildern, in Laon, Auxerre, Lyon, Noyon, Bourges. — Nachdem in Italien schon um 1099 Meister Wilhelm am Dom zu Modena die ersten Kapitel der Genesis plastisch in plumpen und schwerfälligen Figuren zu schildern unternommen hatte (vgl. Zimmermann, *Oberitalische Plastik* Abb. 13 u. 14), hat Lorenzo Maitani mit seinen Gehilfen zwischen 1310 und 1330 an den unteren Wänden neben und zwischen den drei Hauptportalen am Dom zu Orvieto die ganze Heilsgeschichte in geistreich erzählender Weise in Flachreliefs dargestellt. Am ersten Pfeiler links (Bild 106 u. 107) wird die Urgeschichte der Menschheit von der Schöpfung bis Noe in herrlicher Kraft erzählt. Gott Vater, stets jugendlich und Christus ähnlich dargestellt, ist in jeder Szene von zwei Engeln gefolgt, die das Geschaute in wechselvoller Weise mit den Gebärden teilnehmender Bewunderung begleiten. Die Bilder, soweit sie uns hier angehen, entwickeln sich stammbaumartig von unten nach oben in fünf Reihen: 1. Licht und Finsternis, Wasser und Land werden geschieden; Bäume und Vögel werden geschaffen; 2. Schöpfung der Vierfüßer und des Menschen; 3. Verbot, Sündenfall, Baum der Erkenntnis; 4. Vertreibung aus dem Paradies; 5. Opfer Abels und Kains Brudermord.

Etwa hundert Jahre später schmückte der sienesische Bildhauer Jacopo della Quercia das Hauptportal von S. Petronio in Bologna mit zehn an antike Vorbilder erinnernden Reliefs aus der Geschichte der Stammeltern und Erzväter (abgeb. Venturi VI Fig. 39 bis 48).

Den ältesten Versuch eines plastischen Schöpfungszyklus in Deutschland finden wir am Nordportal des Freiburger Münsterchores (vgl. K. Schäfer, *Die Welterschöpfungsbilder am Chorportal des Freiburger Münsters: Schau-ins-Land-Zeitschr.* 26. Jahrl. S. 11 ff.; Bild 108). Die Bilder befinden sich in einer breiten Hohlkehle, die im Spitzbogen das Tympanon umschließt. Oben links (vom Beschauer) beginnt die Reihe: 1. Gott hält vor sich zwei große Kugeln; damit will der Künstler Gen. 1, 1—5 illustrieren; 2. in der gegenüberstehenden Szene in der Hohlkehle rechts hält Gott einen großen umgestürzten Kessel in der Hand, den er über etwas zu decken scheint; es ist das Himmelsgewölbe, das er wie eine Glocke über der Erde aufstellt (Gen.



(Phot. Alinari.)

Bild 106 u. 107. Schöpfungsbilder von Lorenzo Maitani  
am Dom von Orvieto.

1, 6—8); 3. im zweiten Bild in der Hohlkehle links schafft Gott einen Baum (Gen. 1, 9—12); 4. gegenüber hält er eine mit Sternen besetzte Kugel, deren untere Fläche mit sieben abgesetzten konzentrischen Ringen besetzt ist, vor sich: es ist das



Himmelsgewölbe mit den Planetenbahnen (Gen. 1, 14—19); 5. in der folgenden Gruppe, der dritten in der linken Hohlkehle, setzt Gott in einen vor ihm herabschießenden Wellenstrom Fische; ein paar Vögel erheben sich vor seinem Antlitz (Gen. 1, 20—23); 6. gegenüber beugt sich Gott über Adam und faßt ihn an der rechten Hand (Gen. 1, 26); 7. auf dem vierten Bilde links sitzt Gott mit auf den Schoß gelegten Händen ruhig da. Damit greift der Künstler in das zweite Kapitel der Genesis über und illustriert 2, 1—3. Auch in den folgenden drei Bildern hält er sich an die Reihenfolge des Textes; 8. gegenüber von dem ruhenden Schöpfer in der linken Hohlkehle steht Gott vor Adam und haucht ihm den Odem des Lebens



Bild 108. Schöpfungszyklus am Freiburger Münster.

ein nach Gen. 2, 7; 9. unmittelbar darunter zieht Gott die Eva in Form einer Kinder-gestalt aus der Seite des schlafenden Adam: Gen. 2, 21—22; 10. unten rechts steht Gott zwischen dem ersten Menschenpaar und legt die Hände ineinander; damit soll Gen. 2, 24—25 illustriert werden. Der Zyklus setzt sich alsdann im Türfeld in drei Szenen fort: Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies und die Arbeiten der ersten Menschen als Strafe der Sünde. Zuoberst im Zwickel des Türfeldes thront Gott auf einem hohen Sitz und wendet sich huldvoll gegen einen von rechts adorierenden Engel, während er zur Linken den Teufel, der seinen Thron neben dem Gottes aufschlagen will, in die Hölle stößt. Das Vorkommen dieses Motivs inmitten des Schöpfungszyklus versteht man, wenn man sich erinnert, daß schon in Caedmons „Metrical Paraphrase“ und im „Lustgarten“ der Herrad die Geschichte der Engel die Genesisbilder einleiten. Das Bild des am siebten Tage ruhenden Gottes ist



meines Wissens nur noch in Laon zu beobachten. In der genauen Parallele mit Gen. Kap. 1 und 2 steht der Freiburger Zyklus einzig da. Ausführlicher und mehr nach dem Vorbild von Chartres ist der Zyklus von St. Theobald zu Thann i. E. am Westportal gestaltet (15. Jahrh.?). In den beiden Bogen der innersten Hohlkehle entfaltet sich in 20 Gruppen die Erzählung der Wertschöpfung. Mehr Ähnlichkeit mit Freiburg zeigt der große Zyklus am Münsterportal zu Ulm (Anfang des 15. Jahrh.), der aber ebenfalls noch der näheren Untersuchung harret.

Es erhebt sich nun die Frage: Woher stammen diese plastischen Zyklen im Süden von Deutschland? Doch wohl daher, von wo die deutsche Plastik ihre Anregung im ganzen bezog, von Frankreich, wo wir auch tatsächlich die ältesten Versuche dieser Art gefunden haben. Oder soll man sich der Hypothese von Schäfer anschließen, daß die Wenzel-Bibeln in Prag, wo Johann von Gmünd, der Meister des Freiburger Münsterchors, wahrscheinlich seine künstlerische Ausbildung erfuhr, die Anregung gaben? Gegen Ende des 14. Jahrhunderts haben nämlich geschickte Miniaturen für die Bibliothek des Königs Wenzel zu Prag mit einer gewissen Vorliebe die ersten Ereignisse der Genesis illustriert, so in einer lateinischen Bibel (heute im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen), in einer deutschen Wenzel-Bibel (jetzt in der Staatsbibliothek zu Wien) und in der Wenzel-Bibel des Fürsten Lobkowitz zu Prag (vgl. Schlosser in Jahrb. Kaiserh. XIV S. 254 ff.). Allein diese Illustrationen bewegen sich doch mehr in der allegorischen Art des „Lustgartens“, die sich für plastische Wiedergabe nicht eignen.

Für die Darstellung des Sechstageswerkes auf Glasgemälden weisen wir auf das schöne Fenster in der Oberkirche des hl. Franz zu Assisi hin, das noch dem 13. Jahrhundert angehört. Auch hier wird das Sechstageswerk im engsten Anschluß an den Bericht in der Genesis geschildert; die Sabbatruhe bildet die Schlußzene. Auf dem Fenster daneben folgt alsdann der Sündenfall mit seinen Folgen ebenfalls in sieben Szenen (vgl. Kleinschmidt a. a. O. S. 171 ff. und Abb. 191 u. 192).

Nahe damit verwandt ist das aus der gleichen Zeit stammende Glasgemälde in der Elisabethkirche zu Marburg (vgl. Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg Taf. 14). Ähnliche Zyklen besitzen die Kathedralen zu Soissons und Auxerre. Über die Anordnung dieser Genesisbilder auf Glasgemälden vgl. Sanoner, *La Bible racontée par les artistes du moyen-âge*: *Revue de l'art chrétien* 1909 S. 229 ff.; über Bibelfenster überhaupt Oidtmann, *Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis 16. Jahrhundert I*, Düsseldorf 1912, S. 104 ff.; Mäle bei Michel, *Histoire de l'art II* 1 S. 372 ff.; Nelson, *Ancient Painted Glass in England 1170–1500*, London 1913, und Drake, *A history of English Glass Painting*, London 1912.

Auf dem Gebiete der monumentalen Malerei sind vollständige Schöpfungszyklen überhaupt nicht nachzuweisen. In der Kirche zu Meldorf (in Dithmarschen) beginnt ein unbekannter Meister den Zyklus mit der Erschaffung der Tiere: Affe, Hund, Lamm, Widder usw., und reiht daran die Erschaffung der Sonne, des Mondes und der Sterne. Dann folgt die Schöpfung der Eva und die Geschichte der Stammeltern (vgl. *Zeitschrift für christliche Kunst* III S. 11 ff.). Nahe damit verwandt ist die Bilderreihe zu Toitenwinkel bei Rostock (14. Jahrh.; vgl. ebd. IV S. 274 ff.). So groß die Zahl der alttestamentlichen Bilder (14. Jahrh.) in der Vorhalle des Domes zu Gurk auch ist (vgl. A. Schnerich, *Mittel. Z.-K.* XIX N. F. 1893 S. 35 ff.), so werden die Schöpfungsszenen doch nur ganz summarisch dargestellt. Die große Bilderreihe wird eröffnet mit der Gestalt Gottes, die auf einem Hügel steht; er segnet Engel, die in einer Mandorla vor ihm schweben; die Linke hat er nach unten gerichtet, wo man das aufgesperrte Maul eines Ungeheuers sieht, in das tierisch gestaltete Wesen stürzen. Zunächst hat der Maler also die Strafe der bösen Engel dargestellt; aber es ist wahrscheinlich, daß er damit die Scheidung des Lichtes von der Finsternis zur Anschauung bringen wollte, weil spätere Exegeten die Scheidung von Licht und Finsternis zugleich als Scheidung der guten und bösen Engel auffaßten. Das zweite Bild zeigt uns die Erde fertig geschaffen; sie ist mit Bäumen bestanden; Tiere aller Arten schauen dankbar zum Schöpfer hin; das Wasser ist

von Fischen belebt und die Luft von Vögeln. Dann folgt die Erschaffung der ersten Menschen usw. Auch auf dem Fastentuch im Dom zu Gurk aus dem Jahre 1458 (vgl. Schnerich a. a. O. S. 211) ist der ganze Schöpfungszyklus in einem einzigen Bilde zusammengefaßt.

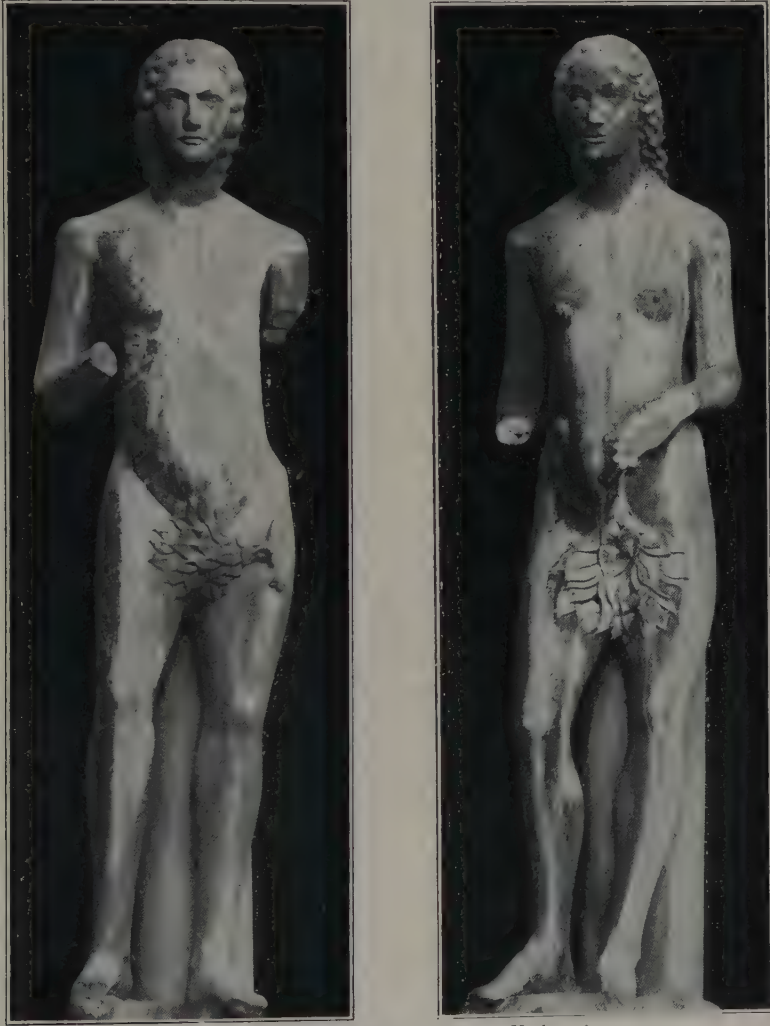
Michelangelo bewegt sich also vollständig in der malerischen Tradition, wenn er in der Sixtina darauf verzichtet, die einzelnen Schöpfungsakte getrennt darzustellen. Sein ganzes Interesse konzentriert sich auf den Schöpfer, den er verherrlichen will. Dessen Geist schwebt über den Wassern, aber nicht mehr in Gestalt der Taube, sondern in der Form der idealsten Gottesgestalt, die je erdacht worden ist (1. Bild). Er schafft eine Feste am Himmel und scheidet das Licht von der Finsternis (2. Bild). Die nach links entschwebende Figur ist nicht Gott, der die Pflanzenwelt schafft, sondern die Allegorie der vertriebenen Finsternis. Im 3. Bild faßt alsdann Michelangelo alle Schöpfungsakte vom zweiten bis zum sechsten Tage zusammen in der Person des schaffend über die Welt hinschwebenden Jehova. Raffael hat in den Loggien des Vatikans zum Teil in Abhängigkeit von Michelangelo das Sechstageswerk in vier Bildern dargestellt: 1. Gott scheidet das Licht von der Finsternis; 2. Gott scheidet Wasser und Land; 3. Schöpfung der Sonne und des Mondes; 4. Schöpfung der Tiere.

3. Die Erschaffung der Stammeltern erscheint zwar schon in den unter Nr. 2 beschriebenen Zyklen als Bestandteil der Schöpfungsakte. Aber wie sie in der Heiligen Schrift klar und deutlich als wichtigste Schöpfungstat Gottes ausführlicher als die übrigen geschildert wird, so hat auch die christliche Kunst diesen Gegenstand schon um seiner typologischen Bedeutung willen vollständig und losgetrennt von dem Zyklus der Genesisbilder zur Darstellung gebracht. Sie ging dabei von Vorstellungen aus, wie sie der Apostel Paulus im Römerbrief 5, 12 ff. und im ersten Korintherbrief 5, 22 45 ausspricht, daß nämlich Adam das Gegenbild von Christus, dem wahren und sündenlosen Adam des Neuen Bundes, ist, der die Sünden des ersten Adam gesühnt hat. Merkwürdigerweise hat man viel öfters die Erschaffung der Eva als die des Adam dargestellt; ja der älteren monumentalen Kunst war das letztere Motiv gänzlich unbekannt. Man sieht daraus, daß die von den heiligen Vätern an vielen Stellen ausgesprochene typologische Beziehung zwischen Eva und Maria — (wie das Weib die Sünde mit deren Folgen in die Welt gebracht hat, so soll auch das Weib der Welt das Heil bringen; an die Stelle der ersten Stammutter, die ihren Beruf verkannt, tritt eine neue, vollkommenere, welche diesen Beruf erfüllen und der Schlange den Kopf zertreten wird) —, viel volkstümlicher geworden ist, als die vom hl. Paulus aufgestellte Typologie zwischen Adam und Christus. Aus dieser symbolischen Auffassung ist das Wortspiel entstanden, daß der Gruß des Engels an Maria „Ave“ das umgekehrte „Eva“ sei, wie dies der altchristliche Hymnus ausspricht: „Sumens illud Ave Gabrielis ore, funda nos in pace mutans Evae nomen.“ Im hohen Mittelalter hat man alsdann, am schönsten in Bamberg, Adam und Eva in die Reihe der Vorfahren Christi seiner leiblichen Abstammung nach eingereiht (Bild 109).

Vgl. Büttner, Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michelangelo, Leipzig 1887; Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893; G. Heider, Die rom. Kirche zu Schöngrabern (Wien 1855) S. 123 ff.; Detzel, Adam und Eva in der christlichen Kunst: Archiv für christliche Kunst Jahrg. VI (1888) S. 46 ff.; Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden

Kunst, Stuttgart 1903; H. Graeven, *Adamo ed Eva sui coffinetti d'avorio bizantini*: L'Arte II S. 297 ff.

Gleich das älteste Monument, das hier zu erwähnen ist, der früher schon behandelte Sarkophag aus St. Paul zu Rom (Garrucci Taf. 365 2), stellt die Erschaffung der Eva dar: vor drei gleichgebildeten Männern steht die nackte Eva, während Adam starr ausgestreckt am Boden liegt. Höchst wahrscheinlich liegt bereits dieser Darstellung



(Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.)

Bild 109. Adam und Eva am Fürstentor des Bamberger Domes.

eine typologische Beziehung zu Christus und Maria zu Grunde, denn es entspricht ihr in der unteren Bilderreihe die „Adoratio Magorum“, ein Sujet, in dem die altchristliche Kunst alle christologischen und mariologischen Geheimnisse zusammenfaßte. Außerdem kennt die altchristliche Monumentalkunst nur noch zwei Darstellungen der Menschenschöpfung. Sie sind abgebildet bei Garrucci Taf. 396 2 und 399 7. Beidemal wird die Erschaffung der Eva gegeben (vgl. Breymann a. a. O. S. 86 f.). Es ist darum nicht überraschend, wenn auf allen abendländischen Monumenten frühmittelalterlicher Kunst, wo die Menschenschöpfung erscheint, diese in der Form der Evaschöpfung auftritt, so am Portal von S. Zeno in Verona, auf der



Bronzetüre Bernwards zu Hildesheim und der zu Augsburg, am Korssunschen Portal zu Nowgorod und am Altarvorsatz zu Salerno. In welchem Sinne man diese Genesis-szenen aufbaute, lehrt am deutlichsten ihre typologische Zusammenstellung mit den wichtigsten neutestamentlichen Heilstatsachen zu Hildesheim und am Portal von S. Zeno in Verona (vgl. Kraus, K. G. II 1 S. 211, und Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst V [1892] S. 342 ff.). Die Darstellung der Erschaffung des Adam stammt aus den illustrierten Genesishandschriften, die rein historisch und ohne typologische Nebenbeziehung angelegt sind. Aus solchen Quellen gelangt die Szene in die Mosaiken von S. Marco (Venedig), Palermo und Monreale. Im Ashburnham-Pentateuch wird allerdings das Leben der Stammeltern erst nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies geschildert; aber in den beiden Alkuinbibeln in London und Bamberg (vgl. A. Springer a. a. O. S. 682 ff. und Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei S. 97 ff.) wird die Erschaffung der ersten Menschen fast übereinstimmend so geschildert: Gott in langem Gewande, mit einer Rolle in einer Hand, streckt die andere Adam entgegen, welcher auf der Erde sitzt und von Gott Leben empfängt. Zweite Abteilung: Auf dem Boden liegt Adam starr ausgestreckt, über ihn beugt sich Gott, um Eva aus der Rippe zu erschaffen. In der Bibel Karls des Kahlen (Vivian-Bibel) hält Gott in der einen Hand einen Stab und streckt die andere Adam entgegen, der mit langen herabwallenden Haaren vor seinem Schöpfer steht und zu atmen beginnt. Daneben liegt Adam auf dem Boden, die Arme fest an den Leib gepreßt; Gott neigt sich über ihn, um die Eva zu erschaffen. In der Bibel von St. Paul liegt Adam auf einem Hügel; Gott neigt sich über ihn, um ihn zu beleben. Daneben steht Adam mit ausgestreckten Armen neben dem Schöpfer. Links ruht Adam, den Kopf auf die Hand gestützt; Gott zieht ihm eine Rippe aus der Seite (vgl. Springer a. a. O. S. 684 f.).

In den Mosaiken der Cappella Palatina und im Dom zu Monreale wird die Erschaffung Adams so dargestellt, daß vom Munde Gottes ein Strahl auf den auf einem Felsblock sitzenden Adam ausgeht; der erste Mensch stützt sich mit einer Hand auf den Boden und hält die andere Gott entgegen (Monreale); er streckt beide Hände gleichmäßig aus (Cappella Palatina). An beiden Orten entsteht Eva fertig gebildet aus der Seite des in Gegenwart Gottes schlafenden Adam. Herrad von Landsperg schildert in vier Szenen die Erschaffung der Stammeltern: 1. Gott formt, auf einem Throne sitzend, das Antlitz des in starrer Unbeholfenheit vor ihm stehenden Adam; 2. er haucht den Odem des Lebens dem körperlich fertig Gebildeten ein; 3. Gott, vor dem schlafenden Adam stehend, hält eine Rippe in der Hand, aus der bereits das Brustbild der Eva herausgewachsen ist; 4. Gott warnt, die Rechte Adams erfassend, die Stammeltern, von dem verbotenen Baume zu essen. Am Nordportal der Kathedrale in Chartres modelliert Gott den Körper des Adam, der bis zu den Hüften noch in einem Erdkloß steckt, auf seinem Schoß mit nachdenklicher Miene. In der folgenden Szene segnet der Schöpfer die fertig, aber klein gestaltete Eva und faßt ihre Rechte wie den Puls fühlend (abgeb. bei Didron, *Annales archéol.* XI S. 152). In dem oben beschriebenen Chorportal zu Freiburg i. Br. wird die Menschenschöpfung in drei Szenen zerlegt: 1. Gott neigt sich fürsorglich über den am Boden liegenden Adam; 2. er hat Adam aufgerichtet und haucht ihm das Leben ein; 3. er zieht die Eva in Form einer kleinen Menschengestalt aus der Seite des schlafenden Adam. Nachdem das Motiv der Adamschöpfung also einmal aus den Genesisminiaturen gewonnen war, wurde es beliebt und öfters dargestellt. Aber nicht an die Schöpfung des Mannes, sondern, wie schon gesagt, an die des Weibes knüpft die abendländische Kunst ihre tiefen theologischen Gedanken. Adam wird allerdings mit Christus in Beziehung gebracht, wie Eva mit Maria und der Kirche, aber nicht in seiner Schöpfung, sondern darin, daß er das Haupt der sündigen Menschheit ist, wie Christus das der erlösten. Warum man immer wieder die Erschaffung der Eva in den Vordergrund stellte, lehrt eine Miniatur in den „*Emblemata biblica*“ der Pariser Nationalbibliothek (13. Jahrh.): Zu den Füßen des Gekreuzigten erschafft Gott aus der Seite des Adam die Eva, und aus der Seite des sterbenden

Heilandes entsteigt die Kirche als gekrönte nackte Figur mit einem Kelch in der Hand, in dem sie das Blut Christi auffängt. Unmittelbar unter ihr entsteigt ein Täufling dem Taufbecken (Bild 110). So versteht man, warum Ghiberti um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf der östlichen Bronzetüre des Baptisteriums von Florenz alle Schöpfungsakte in der Erschaffung der Eva zusammenfaßt und sie, die eben der Seite Adams entstiegen, in holdseliger Schönheit von Engeln getragen, dem Schöpfer entgegenschweben läßt. Die Erschaffung des Adam und der Sündenfall sind als nebensächliche Begleiterscheinungen rechts und links beigelegt. Merkwürdigerweise nähert sich Michelangelo in der äußern Bildanordnung seiner beiden Schöpfungsszenen in der Sixtina der Auffassung des Mosaizisten von Monreale: Adam ruht auf einem Felsenabhang, stützt die eine Hand auf den Boden und hält die andere Gott entgegen; Eva entsteigt, vollendet gestaltet, in Gegenwart Gottes der Seite des schlafenden Adam. Freilich, was der Mosaizist nur als didaktische Schemen zu geben vermochte, das empfängt vom Pinsel Michelangelos höchstes Leben und vollendete Schönheit.



Bild 110. Eva und Kirche.  
Miniatur der Handschrift „Emblemata biblica“  
in der Nationalbibliothek zu Paris.

4. Die Darstellung des Sündenfalles und seiner Folgen gehört zu den frühesten Bildermotiven, über welche die altchristliche Kunst verfügte. Sie findet sich schon seit dem 2. Jahrhundert unter den Wandgemälden der Katakomben Roms und Neapels und auffallend häufig unter den Skulpturen der altchristlichen Sarkophage. Die Szene wird mit einer überraschenden Gleichmäßigkeit gebildet: ein schematisch gezeichneter Baum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet, in der Mitte; zu beiden Seiten Adam und Eva, zu der sich die Schlange gewöhnlich wendet, bedecken mit den Händen die Scham oder greifen nach der Frucht. Schon die jüngere Sarkophagplastik verarbeitet den Sündenfall und seine Folgen zu größeren Zyklen aus und fügt der Verführungsszene die Vertreibung aus dem Paradies und die erste Beschäftigung der vertriebenen Stammeltern bei. Die Szene, wie Adam den Acker bearbeitet, Eva spinnt oder ein Kind stillt, erhält sich

bis ins späte Mittelalter. Die große Beliebtheit der Bilder des Sündenfalles und seiner Folgen in der frühchristlichen Zeit und im Mittelalter erklärt sich aus dem didaktischen Charakter der Kunst dieser Zeit, die, wie die Theologie, Sündenfall und Erlösung in die innigste Beziehung miteinander brachte.

Für die Darstellungen des Sündenfalles in den Katakomben vgl. Wilpert I § 95, für die Sarkophagreliefs Breymann a. a. O. S. 41 ff., für Elfenbeinplastiken Graeven (*L'Arte* 1899 fasc. VIII—IX). Auf Sarkophagen ist oft ein abgekürztes Verfahren zu beobachten: der jugendliche Christus steht, ohne daß der Sündenfall vorausgeht, zwischen Adam, der ein Ährenbündel neben sich hat, und Eva, die von einem Lamm begleitet ist. Manchmal haben beide schon in der Versuchungsszene Ährenbündel und Lamm zur Seite (vgl. Garrucci 318 1 383 5 365 1 384 5 314 1 381 6 310 1 313 4 367 2 396 3). Neben der obengenannten typischen Form der Darstellung des Sündenfalles sind Beispiele zu verzeichnen, wo die Schlange sich nicht um den Baum windet, sondern in Gestalt eines schlangenartigen Ungetüms auf den Schultern der Eva sitzt, während zur Seite Adams ein menschenartiger Dämon erscheint (vgl. Heider a. a. O. S. 78 u. 124 f.). Auch fehlt es nicht an Beispielen, in welchen jedem unserer Voreltern ein eigener Teufel der Verführung beigegeben ist; es sei nur auf das Relief an der Bronzetüre in Hildesheim hingewiesen, wo sowohl Adam als auch Eva einen Baum mit der Schlange neben sich haben. In der Wiener Genesis werden dem Sündenfall zwei Blätter gewidmet; in der eigentlichen Verführungsszene fehlt die Schlange. Erst auf dem zweiten Blatt, wo die Stammeltern, von der Ecclesia begleitet, das Paradies verlassen, wird die Schlange an einem Baume sichtbar (vgl. Springer a. a. O. S. 680). Im Ashburnham-Pentateuch beginnt die Erzählung erst mit der Zeit nach der Vertreibung: Adam und Eva unter einem Laubdach; Adam pflügt, Eva pflegt ihre Kinder; Abel hütet die Schafe, Kain ackert. In den vier obengenannten karolingischen Bilderbibeln (vgl. Leitschuh a. a. O. S. 99 ff.) wird der Sündenfall und die Vertreibung fast übereinstimmend und ohne besondere Einzelheiten geschildert. Neu ist hier das Verhör: Adam wird von Gott zur Rechenschaft gezogen; er schiebt die Schuld auf Eva und diese auf die Schlange. Auf Grund solcher Vorlagen komponiert Bernward an seiner Bronzetüre eine fein empfundene Szene, worin in ausdrucksvoller Gebärdensprache nach Gen. 3, 12–13 Gott dem Adam Vorwürfe macht, der die Schuld auf das Weib und diese auf die Schlange zurückschiebt.

Über Darstellung des Sündenfalles in mittelalterlichen Psalterien vgl. Goldschmidt, *Der Albanipsalter* S. 138, und Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule* S. 82, in der mittelalterlichen Plastik Sanoner, *Revue de l'art chrétien* 1912 S. 29 ff. u. 427 ff. Lehrreich ist auch die Zusammenstellung des Sündenfalles und der Vertreibung der Stammeltern im Chorumgang des Basler Münsters (12. Jahrh.) mit König Alexander im Greifenwagen, symbolischen Kampfszenen, der Sage von Pyramus und Thisbe und der Opferung Isaaks (vgl. Goldschmidt a. a. O. S. 71 ff.).

Sinnliche Reize und seelisches Leben konnten und wollten die Künstler bis ins späte Mittelalter an den nackten Figuren unserer Stammeltern nicht zum Ausdruck bringen. Doch ist es interessant, zu beobachten, daß schon in der Bibel von St. Paul Eva beim Austritt aus dem Paradies schmerzerfüllt ihr Antlitz mit der Hand bedeckt, während Adam, um sie zu trösten, ihre Schulter berührt. Was hier schüchtern versucht wird, löst mit unübertrefflicher Meisterschaft Masaccio in seiner Vertreibung der Stammeltern in der Brancacci-Kapelle der Kirche del Carmine zu Florenz (Bild 111). „Es gibt Bilder, in denen der Menschheit Freud' und Leid für alle Zeiten unübertrefflich geschildert ist: Masaccios Austreibung gehört zu diesen kostbarsten Zeugen unserer Geschichte. Seine vor Jammer laut aufschreiende Eva, Adam, wie er vor Scham über seine Schwäche und seine Blöße in die Erde versinken möchte, sie versinnbildeten, was sie zuerst, was uns alle nachher angefaßt, der Menschheit ganzen, großen Jammer“ (Kraus).



Wenn in der neueren Kunst die Darstellungen des Sündenfalles und der Geschichte der Stammeltern so selten geworden sind, so hat das seinen Grund einmal darin, daß die typologischen Zusammenstellungen dieser Sujets mit neutestamentlichen Heilstatsachen außer Gebrauch kamen; aber auch darin, daß die Künstler der Spätrenaissance diese Motive verdarben dadurch, daß sie dieselben ohne religiöse Weihe und lediglich in der Absicht darstellten, die Reize des menschlichen Körpers zu zeigen.

Ursprünglich vertreibt Gott selbst, wie es auch dem Wortlaut Gen. 3, 24 entspricht, die Stammeltern aus dem Paradies; aber frühzeitig und vom 13. Jahrhundert an regelmäßig wird der Akt der Vertreibung einem Engel übertragen (vgl. Sanoner a. a. O. 1913 S. 15 ff.).

Sehr interessant schildern das Leben der Stammeltern auf der fluchbeladenen Erde zwei deutsche Denkmäler des

14. Jahrhunderts. Am Portal des Münsters zu Thann beraten Gott Vater und Gott Sohn über

das Los der Menschheit und beschließen die Erlösung. Daraufhin nähert sich Gott Adam und Eva und gibt ihnen Kleider und Werkzeuge zur Arbeit. Engel des Himmels, die scheinbar den traurigen Vorgang im Paradies ganz vergessen haben, umgeben in fröhli-

gegeben. Auf der Bronzetur zu Monreale führt Bonanus die beiden vor, wie sie traurig auf einem Felsen sitzen, nicht wissend, wie sie die Erde bearbeiten sollen; da bringt ihnen ein Engel ein Werkzeug für die schwere Arbeit. Auch an der



(Phot. Alinari.)

Bild 111. Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies.  
Gemälde von Masaccio.

chem Reigen die Mutter Eva, die ihren Erstgeborenen säugt. Weiter folgt diese spinnend, mit dem Kind auf dem Schoße, während Adam mit der Hacke den Boden bearbeitet. Am Portal des Münsters zu Ulm (vgl. Sanoner S. 231) betet Adam, mit der Hacke auf der Schulter, knieend zu Beginn seiner Arbeit. Gott erhört dieses Gebet, nähert sich dem Stammvater und zieht ihm selber ein Kleid an. Darauf beginnt Adam seine Arbeit neben der spinnenden Eva. Ermüdet von der schweren Arbeit stützt sich Adam auf seine Hacke und hört auf Gott, der ihm die Erlösung verspricht. Nirgends sind die ersten

Erdentage der Stammeltern nach ihrer Vertreibung so idyllisch ausgemalt, wie auf den beiden süd-deutschen Portalen, die wohl der gleichen Schule angehören. Aber die Anfänge dazu waren schon früher

Erztüre zu Hildesheim und schon in der Cotton-Bibel unterrichtet ein Engel den Adam in der Arbeit, die ihn künftig ernähren muß.

Vielfach sieht man auch heute noch unter den Kreuzigungsbildern einen Totenkopf mit einigen Totengebeinen, und man deutet diese Erscheinung auf den durch den Opfertod Christi errungenen Sieg über den Tod. Doch sollen damit nicht Totengebeine im allgemeinen abgebildet werden; es sind vielmehr die Gebeine Adams, der nach einer alten Legende an der Stelle begraben war, an der das Kreuz Christi auf Golgatha errichtet wurde (vgl. Molanus, *Historia ss. imaginum* IV Kap. ix), wo die Stellen aus den Kirchenvätern gesammelt sind. Doch hat die Kunst sich diesen Gedanken erst im hohen Mittelalter zu eigen gemacht. So sieht man unter Kruzifixen im Dom zu Chur und dem zu Augsburg Adam aus dem Grabe sich erheben mit der Inschrift: „Ecce resurgit Adam, cui dat deus in cruce vitam“ (vgl. Otte, *Kunstarchäologie* I, 5. Aufl. S. 540). Unter dem Triumphkreuz zu Wechselburg und in einer Miniatur des Reichenauer Psalteriums Cod. Augiensis Nr. 161 schwebt Adam unter dem Kreuze, im Kelche das Blut Christi auffangend (vgl. Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau* S. 30). Auf einem Glasgemälde der Kathedrale zu Beauvais sammelt der zu Füßen des Gekreuzigten dem Grabe entsteigende Adam das Blut des Erlösers in einem goldenen Gefäße. Öfters sind beide Stammeltern neben dem Kreuze abgebildet, so in der Kreuzigungsgruppe im „Hortus deliciarum“. In den Skulpturen der berühmten Externsteine sieht man Adam und Eva von einem Schlangendrachen umschlungen (vgl. Heider a. a. O. S. 130 ff.).

5. Das Opfer Kains und Abels und der Brudermord haben für die mittelalterliche Kunstvorstellung ihre besondere Bedeutung, weil man beide Tatsachen, wie die häufige Zusammenstellung mit dem Opfer Melchisedechs und Abrahams lehrt, als typologische Vorbilder neutestamentlicher Begebenheiten auffaßte. Kain ist ein Vorbild der Juden, Abel der Christen; Abels Opfer ist ein Symbol des eucharistischen Opfers im Neuen Bunde und sein Tod ein Vorbild des Opfertodes Christi.

Auf den Gemälden der Katakomben ist die Geschichte von Kain und Abel nicht dargestellt; nur ihre Opferhandlung ist auf zwei Sarkophagen nachzuweisen. Auch die Wiener Genesis und die karolingischen Bibeln finden unser Sujet nicht der Darstellung wert, während der Ashburnham-Pentateuch und die „Metrical Paraphrase“ Caedmons ihm je ein Blatt widmen (vgl. Springer a. a. O. S. 681 u. 687). In rein historischer Absicht ist die Geschichte der beiden Söhne der Stammeltern geschildert in den Mosaiken von S. Marco in Venedig (vgl. Tikkani, *Die Genesismosaiken in Venedig* S. 44 ff.), der Cappella Palatina von Palermo und im Dom von Monreale.

Typisch für die Kunstübung des ganzen Mittelalters wurde die Mosaikdarstellung in S. Vitale zu Ravenna (6. Jahrh.): Abel, eine antike Hirtengestalt, vor einer Hütte stehend, hebt sein Tieropfer empor, während Melchisedech, aus einer Basilika tretend, Brot und Wein opfert. Im 7. Jahrhundert hat dieses Bild in S. Apollinare in Classe eine Nachahmung gefunden; nur ist hier noch das Opfer Abrahams beigelegt. Auch künstlerisch bedeutungsvoll sind das Relief an der Kanzel zu Wechselburg (12. Jahrh.), wo in einer Reihe mit dem Opfer Abrahams Kain und Abel ihre Opfergaben emporhalten, und die zwei Medaillons am Portal von St-Gilles in Frankreich: Abel opfert sein schönstes Lamm, und Kain bringt ein Ährenbündel dar. Zwischen beiden Medaillons ragt eine Hand aus den Wolken, die Abel segnet; oberhalb Abel ein guter Engel und über Kain ein böser Genius. Auffallend roh jedoch ist das Relief in der Kirche zu Schöngrabern (13. Jahrh.): Gott sitzt nach Art einer Frau gekleidet mit einem Lilienzepter in der Linken und mit der Rechten segnend auf dem Thron. Von rechts naht sich Kain mit einem Ährenbündel, von links Abel mit einem Lamm. Abel wird von einer hinter ihm angebrachten Figur beim rechten Ohr gepackt, wodurch der Brudermord angedeutet werden soll (vgl. Heider a. a. O. S. 80). Schließ-

lich sei noch auf zwei plastische Werke von hohem Kunstwert hingewiesen: Auf einem Türfeld des Baptisteriums von Florenz knien Kain und Abel je vor einem Altar, auf dem ihre Opfer brennen. Während aber die Flammen Abels zum Himmel steigen, werden die Flammen Kains niedergehalten. Ähnlich ist das Basrelief in der Antoniuskapelle zu Padua gestaltet; das Opfer Kains bleibt unverbrannt auf dem Altar liegen, während von dem Abels die Flammen mächtig zum Himmel auflodern. In rein künstlerischer Absicht und ohne jede symbolische Nebenbeziehung hat endlich Pietro di Puccio im Campo Santo zu Pisa (Ende des 14. Jahrh.) die Geschichte Kains und Abels behandelt: beide nackt und nur am Oberkörper mit Tierfellen bekleidet knien mit gefalteten Händen vor ihren am Boden liegenden Opfern; am Himmel Gott von Engeln umgeben; ein feuriger Strahl, welcher dem Kopf eines der Engel entföhrt, entzündet Abels Opfer.

Einer apokryphen Geschichte des Alten Testaments ist die Tötung Kains durch Lamech entnommen, die schon Hieronymus in einem seiner Briefe an Damasus kurz erwähnt und die dann Walahfrid Strabo in seiner „Glossa ordinaria in Genesim“ ausführlich erzählt: Lamech war ein eifriger Jäger; als er in hohem Alter fast erblindet war, mußte ein Knabe namens Tubalkain ihn führen. Eines Tages glaubte das Kind im Dickicht ein Wild zu erblicken und veranlaßte seinen Herrn, die Armbrust abzuschießen. Er traf aber Kain, der sich im Gebüsch versteckt hatte. Lamech geriet darüber in so großen Zorn, daß er das Kind erschlug. An der Fassade des Domes von Modena ist diese Szene dem Genesizyklus beigelegt. In der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts begegnet man ihr häufig (an der Fassade von Auxerre und Lyon, am Portal der Kathedrale von Bourges, an einem Fenster der Kathedrale in Tours und in der Ste. Chapelle zu Paris; vgl. Mäle II S. 205 ff. u. Abb. 103 u. 104). Die beiden vatikanischen Oktateuche Nr. 746 und 747 (11.—12. Jahrh.) führen den reuigen Kain vor und fügen die Geburt seines Kindes bei; dann folgt Tötung Kains durch den blinden Lamech; daneben liegt der Knabe Tubalkain in seinem Blute. Weiter rechts erzählt Lamech seinen zwei Frauen, Ada und Zilla, das traurige Vorkommnis. Diese byzantinischen Vorbilder hat im 13. Jahrhundert ein unbekannter Künstler benützt und die Geschichte des Lamech in der großen Kuppel des Florentiner Baptisteriums dargestellt. Wohl der letzte, der an der apokryphen Geschichte Gefallen fand, ist Paolo Uccelli im Chostro verde von S. Maria Novella in Florenz.

6. Noe und die Sündflut. Noe in der Arche oder vielmehr in einem viereckigen Kasten in Orantenstellung stehend und nach der Taube ausschauend, welche, den Ölweig im Schnabel, heranfliegt, ist auf den Gemälden der römischen Katakomben und den Sarkophagen als klassische Errettungsszene unzähligemal dargestellt. Überall, wo man alsdann im frühen und hohen Mittelalter größere Genesizyklen schuf, wie in S. Marco zu Venedig, in Palermo, in Monreale, in S. Angelo in Formis, in der Oberkirche von Assisi, in Ferentillo, im Baptisterium zu Florenz, hat man auch die Geschichte Noes und der Sündflut meist in breiter Erzählung beigelegt. Aus diesem Grunde hat Michelangelo der Tradition folgend in seinen Deckengemälden der Sixtina unserem Sujet drei Szenen gewidmet. Einzelbilder aus dem Leben Noes, die etwa Gedanken aussprechen wollten, wie wir sie bei Ambrosius (*De Noe et arca*) oder bei Hugo von St. Victor (*De arca Noe*) finden: „*Ipsa ecclesia arca est, quam summus Noe, id est Dominus noster Iesus Christus, gubernator . . . ducit ad se*“, sind in der mittelalterlichen Kunst nicht zu konstatieren; vielmehr sind die Noeszenen stets als Teilstücke der *Concordia veteris et novi Testamenti* anzusehen, wenn sie nicht, wie in den Bilderhandschriften, als rein historische *Facta* geschildert werden.



Über Noe in den Katakombengemälden vgl. Wilpert I § 98. — In der Wiener Genesis wird die Geschichte Noes auf vier Blättern geschildert: 1. die Sündflut; die Arche in Form einer abgestuften Pyramide schwimmt auf dem Wasser, das ganz von ertrinkenden Menschen und Tieren angefüllt ist. 2. Noes Auszug und Opfer. 3. Der Bund Gottes mit Noe, der mit den Seinigen unter einem großen Regenbogen steht. 4. Noes Trunkenheit; Sem und Japhet bedecken den Vater, daneben werden sie von ihm gesegnet. Im Ashburnham-Pentateuch wird die Flut ähnlich auf einem Blatt dargestellt, während das folgende eine ganze Reihe von Handlungen Noes vereinigt. Eine reiche Illustration erfährt die Geschichte Noes bei Pseudo-Caedmon: Noe empfängt den Befehl, die Arche zu bauen; er zimmert ein wirkliches Schiff; Gott schließt die Arche; Gott öffnet sie und Auszug; Dankopfer, Verhöhnung des Vaters durch Cham, Tod Noes. In S. Marco zu Venedig widmet der Mosaikünstler dem Sündflutbericht elf Bilder auf einem Gewölbebogen der Vorhalle. Es kommen hier, zumal in der Szene des Archenbaues, eine Reihe von Motiven vor, die in ganz ähnlicher Weise auch auf den gleichnamigen Mosaiken von Monreale, Palermo, im Baptisterium von Florenz und auf den Wandgemälden von S. Angelo in Formis, Ferentillo und Assisi zu beobachten sind. Es hat sich also für die Noeszenen eine feste Tradition gebildet, die in der neueren Kunst aber allmählich in Vergessenheit gerät. Hier hat man sich aus rein malerischen Absichten mit dem Motiv beschäftigt, wie aus einem Gemälde von Hans Baldung von 1516 im städtischen Museum zu Bamberg und einem verwandten Bild aus Ferrara zu ersehen ist (vgl. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, Augsburg 1924, Abb. 168 u. 169).

## § 12. Abraham und die Erzväter

1. In der altchristlichen Sepulchralkunst ist Abraham eine sehr beliebte Figur; allerdings wird hier immer nur eine Szene aus seinem tatenreichen Leben dargestellt, nämlich die Opferung Isaaks auf Moria. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß in den meisten Fällen das Opfer Abrahams als Errettungsszene zu verstehen ist. Nur in einzelnen Fällen ist es, wie in der späteren Zeit immer, auch Sinnbild des neutestamentlichen Opfers, so in der Sakramentskapelle A<sup>3</sup> und in der Cappella greca der römischen Katakomben, wie sich aus dem Zusammenhang deutlich ergibt. Auffallenderweise hat erst die frühmittelalterliche Kunst das andere Ereignis aus dem Leben des Patriarchen, das schon das Neue Testament typologisch verwertet, nämlich die Begegnung mit Melchisedech, in den Bilderkreis eingeführt. Beide Motive blieben der christlichen Kunst bis zur Gegenwart erhalten. Daß auch die übrigen Taten Abrahams zeitweise in der monumentalen Kunst eine ausführliche Schilderung fanden, ist durch die illustrierten Bibelhandschriften veranlaßt.

Für die Abrahambilder in der altchristlichen Kunst vgl. Wilpert, Das Opfer Abrahams: R. Q. 1887 S. 126 ff., und Wilpert, Katakomben § 99; ferner Alison Moore Smith, The iconography of the sacrifice of Isaac in Early Christian Art: American Journal of Archaeology II. series 26 (1922) S. 159 ff. — Während die altchristliche Kunst die Opferung Isaaks verschieden darstellt und neben dem eigentlichen Opferakt bald das Moment der Vorbereitung (Abraham und Isaak stehen betend neben dem Altar), bald den Schluß der Erzählung (wiederholte Verheißung und Danksagung Abrahams) abbildet, geben die mittelalterlichen Künstler, weil sie nur die typische Bedeutung auf den Opfertod Jesu im Auge haben, die Handlung stets in ihrem eigentlichen Kern wieder: Isaak liegt mit gebundenen Händen auf dem Altar, neben dem Abraham mit gezücktem Messer steht. Ein Engel aus der Höhe schwebend verhindert die Tötung und zeigt auf einen Widder; so auf dem Altar von Klosterneuburg, an den Portalen von Chartres, Reims, Amiens und öfters. Abweichend von

dieser Sitte füllt am Südportal von S. Isidro in León (12. Jahrh.) das Opfer Abrahams das ganze Türfeld; die figurenreiche Komposition schildert das ganze Kap. 22 der Genesis (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1908 S. 250 ff.). Während die Deutung Isaaks auf Christus und die Opferung Isaaks auf die Kreuzigung seit Ambrosius und Augustinus („*Propterea et Isaac, sicut Dominus crucem suam, ita sibi ligna ad victimae locum, quibus fuerat et imponendus, ipse portavit*“: *De civitate Dei* XVI, 32) allen Theologen geläufig ist — es sei nur auf das symbolische Glasgemälde in Bourges (vgl. oben Bild 28) erinnert, wo die Kreuztragung Christi von Isaak, der das Holz in Form eines Kreuzes auf den Berg trägt, und der Opferung Isaaks umgeben ist —, gehen die mittelalterlichen Kommentatoren weiter und sehen in den Hörnern des Widders ein Symbol der beiden Kreuzesarme, und in den Dornen, in denen sich sein Kopf verwickelt hatte, eine Anspielung auf die Dornenkrone. Manchmal tritt die Opferung Isaaks geradezu an die Stelle der Kreuzigung Christi, die sie eigentlich nur Vorbildern sollte, so an den bekannten Säulen im Chorumgang des Münsters zu Basel (vgl. Goldschmidt, *Der Albanipsalter* S. 71).

Die Herübernahme des altchristlichen Motivs der Opferung Isaaks in die mittelalterliche Kunst ist bedingt durch die Stelle im Meßkanon: „*Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui iusti Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae.*“ Dieses Gebet mit seiner Fortsetzung: „*et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam*“, auf Hebr. 5, 6; 6, 20 beruhend, hat die Darstellung der Begegnung Abrahams mit Melchisedech, losgetrennt vom Abrahamszyklus, als Einzelszene zuerst in S. Vitale und später auch in S. Apollinare in Classe zu Ravenna veranlaßt. Melchisedech, der Gen. 14, 18 so geheimnisvoll als Priester und König auftritt, wird im Mittelalter zum berühmtesten Typus für Jesus Christus, wie er denn auch in dem angeführten Gebet des Kanons mit den Bezeichnungen „*summus sacerdos*“ und „*sanctum sacrificium, immaculatam hostiam*“ geradezu an die Stelle des Antitypus tritt. In Chartres (Måle II S. 156) setzt der Künstler dem König von Salem eine mit der Krone bekränzte Tiara auf und gibt ihm einen Kelch in die Hand, und in Reims reicht Melchisedech im Gewand eines neutestamentlichen Priesters dem Abraham, der die Tracht eines mittelalterlichen Ritters trägt, das heilige Sakrament in Form einer Hostie (vgl. Måle II S. 156 Abb. 83). Daher kommt es auch, daß man im 15. Jahrhundert die halbmondförmige Zwinge, die in der Monstranz die Hostie trägt, Melchisedech nannte.

Die Väter sehen in den drei Engeln, die Abraham in Mamre besuchen und von ihm bewirtet werden (1 Mos. 18, 1—15), eine Offenbarung der Trinität. In der Kunst ist dieses Motiv, soweit mir bekannt ist, in diesem Sinne nicht verwendet. In den typologischen Bilderkreisen des späteren Mittelalters erscheint es als Vorbild der Verklärung Christi und der Verkündigung an Maria. Aus der Zusammenstellung dieser Szene mit den bekannten typischen Opfern Abels, Isaaks und Melchisedechs im Altarhaus von S. Vitale in Ravenna, aus der Vereinigung mit der Opferung Isaaks auf einem Kapitäl zu Piacenza scheint mir hervorzugehen, daß man auch in dieser Speisung der geheimnisvollen Gäste Abrahams einen Hinweis auf das neutestamentliche Opfer erblickte. In diesem Sinne ist wohl auch das Fresko des Tommaso da Vigilia im Museo Nazionale zu Palermo aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu verstehen (abgeb. Venturi VII 4 Fig. 106) und die Darstellung auf einem gewirkten Wandteppich im Dom zu Halberstadt (Bild 112).

Bei den Juden herrschte die Anschauung, daß, wie das Volk Gottes von Abraham stammt, alle Gerechte zuletzt wieder in seinem Schoß versammelt werden. Daher der Ausdruck bei Luk. 16, 22: „*Lazarus wurde von den Engeln in Abrahams Schoß getragen.*“ Erst die mittelalterliche Kunst hat aber Abraham mit den Seelen im Schoß abgebildet, so in Herrads „*Lustgarten*“, im Chorumgang des Münsters zu Basel mit Abrahams Opfer verbunden. Meist erscheint das Motiv in Verbindung mit den Gerichtsbildern an den Westfassaden der romanischen und gotischen Portale; so besonders eindrucksvoll am Fürstentor des Bamberger Domes



(Bild 113). (Vgl. auch Didron, *Annales archéol.* III S. 283, und *Christliches Kunstblatt* 1844 S. 111.) Auf einer Skulptur des 12. Jahrhunderts am Portal von St-Trophime zu Arles sitzen neben Abraham auch Isaak und Jakob mit Auserwählten im Schoß (Bild 114). Die gleiche Szene findet sich auch auf dem Mosaikbild mit dem Jüngsten Gericht im Baptisterium zu Florenz aus dem 13. Jahrhundert. Mâle (I S. 28) leitet sie aus der östlichen Kunst ab, obwohl sie hier erst in ganz späten Fresken der Athosklöster begegnet.

In rein historischer Absicht hat schon ein Künstler des 4. Jahrhunderts dem Erzvater Abraham in dem großen Genesiszyklus in S. Maria Maggiore zu Rom drei Szenen gewidmet: sein Zusammentreffen mit Melchisedech, seine Bewirtung der drei Engel und die Trennung von Lot. Erst 800 Jahre später knüpft ein mittelalterlicher Mosaizist an die hier geschaffene Tradition an und schildert das Leben Abrahams im Dom zu Monreale in sieben Szenen (vgl. Gravina, *Il Duomo di Monreale*, Palermo 1859, pl. 10). Mit drei Abrahamsszenen begnügt sich der Künstler in der Cappella Palatina zu Palermo (vgl. Paulowsky, *Iconographie de la Chapelle Palatine: Revue archéologique* 1894, 2. pér., S. 310). Es ist wahrscheinlich,



Bild 112. Darstellung Abrahams und der drei Engel auf einem Wandteppich in Halberstadt.

daß zur Ausführung des großen Zyklus in Monreale eine illustrierte Genesishandschrift nach Art der Wiener Genesis, wo der Abrahamsgeschichte acht Szenen gewidmet sind, als Vorlage diente; doch ist die Auswahl der Bilder auf beiden Monumenten verschieden (vgl. Hartl u. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* Taf. 7—14). Daß aber die Abrahamsbilder im Codex Cottonianus als Vorlage für die Mosaiken in S. Marco zu Venedig dienten, wissen wir jetzt aus den Untersuchungen von Tikkanen (*Die Genesismosaiken und die Cotton-Bibel*, Helsingfors 1889) zuverlässig. Hier sind vornehmlich die kriegerischen Taten des Erzvaters ausgewählt. Das gleiche geschieht in den Miniaturen zu Caedmon (vgl. H. Ellies, *Account of Caedmon's metrical paraphrase of Scripture History: Archaeologia* XXIV Taf. 98—100). Auch auf Fußbodenmosaiken kehren die Kriegstaten Abrahams gerne wieder (vgl. E. aus'm Weerth, *Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln* S. 20). Sonst werden mit Vorliebe das Opfer Abrahams und seine Begegnung mit den drei Engeln ausgewählt. Letztere Szene erscheint als Lieblingsthema auch in einer Reihe von Psalterien byzantinischen Ursprungs (vgl. Strzygowski, *Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften* LII S. 86 ff.).

Die spätere Kunst hat, wenn wir von Raffaels Loggien absehen, wo noch einmal die alten typischen Szenen (Abraham und Melchisedech, Verheißung Gottes an



Abraham, seine Begegnung mit den drei Engeln) vereinigt sind, aus dem ganzen Abrahamszyklus, der sich, nebenbei bemerkt, in den griechischen Oktateuchen auf 49 Szenen erweitert hatte, nur den Auszug aus Sodoma, Lots Weib als Salzsäule und, was für die Geistesrichtung des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist, Lots Beischlaf mit seinen Töchtern beibehalten.

2. Als wichtigste Ereignisse in der Geschichte des Patriarchen Jakob gelten den Theologen der Kampf mit dem Gottengel (Gen. 32, 24 ff.) und der Traum von der Himmelsleiter (Gen. 28, 10 ff.), weil darin wichtige göttliche Offenbarungen enthalten sind. Sie erscheinen darum auch in der Kunst von der Frühzeit bis ins hohe Mittelalter ziemlich häufig vielfach als Gegenstücke. Ausführlich haben die frühchristliche Buchmalerei und die von ihr abhängige Mosaikkunst die Geschichte Jakobs dargestellt.

Die sepulkrale Kunst hat kein Moment aus dem Leben Jakobs dargestellt. Die Szene des Ringens mit dem Engel begegnet zum ersten Mal auf der Lipsanotek in Brescia (vgl. Garrucci Taf. 443 und Stuhlfauth, Die Engel der christlichen Kunst S. 146). Der Mann, mit dem Jakob stritt, wird hier als Jehova dargestellt, wie auch in der Wiener Genesis. In S. Maria Antiqua zu Rom, wo die Szene ebenfalls vorkommt, wird der Ringende, wie später immer, ausdrücklich als Engel mit dieser Szene jene des Traumes Jakobs als Gegenstück verbunden. So auch auf einem allerdings schlecht erhaltenen Wandgemälde des 11. Jahrhunderts im Emporengeschoß des Westbaues an der Münsterkirche zu Essen (vgl. Clemen, R. M. S. 109 ff.). Gewöhnlich ist Jakob liegend dargestellt, vor ihm eine große Leiter, auf der ein oder zwei Engel zur Höhe steigen, wo manchmal Jehova im Christustypus sichtbar wird. Diese Darstellung wie auch die zuvorgenannte geht wohl auf byzantinisch-orientalische Anregung zurück, wie aus dem Vorkommen der Szene im griechischen Oktateuch von Smyrna geschlossen werden darf (vgl. Hesseling, Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne, Leyden 1909, pl. 99, u. Fig. 96 bei Clemen a. a. O. S. 128). Auf byzantinischen Vorlagen beruhen wohl auch die Darstellungen in der Farfa-Bibel der Vaticana (vgl. W. Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst S. 217 ff.) und dem Paliotto in



(Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.)

Bild 113.

Abraham mit den Seelen im Schoß.  
Plastik am Dom zu Bamberg.

bezeichnet (vgl. W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique S. 112 Fig. 88 u. S. 357 ff.); desgleichen in der Handschrift des Gregor von Nazianz (Paris, Bibl. Nat. Cod. gr. 510, abgebildet bei Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. pl. xxxvii). An romanischen Kapitälchen des 11. Jahrhunderts, so in Aosta und an Kirchenportalen dieser Zeit, scheint die Szene beliebt gewesen zu sein (vgl. Schultz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien Taf. 19 39). In den meisten der aufgezählten Beispiele, denen wir noch ein Kreuz von St. Johann im Lateran (abgeb. bei Muñoz, Monumenti d'arte medievale e moderna I [1906] pl. viii) beifügen, ist

Salerno (siehe Fig. 98 bei Clemen a. a. O. S. 130). In der abendländischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts ist zumal der Jakobstraum sehr beliebt. Die Jakobsleiter ist nach Honorius von Augustodunum mit ihren fünfzehn Sprossen das Symbol von ebenso vielen Tugenden, die zusammengehalten werden durch den Doppelbalken der Gottes- und Nächstenliebe (Migne, P. I. 179 S. 869 ff.). So faßt auch Herrad von Landsperg im „Hortus deliciarum“ das Bild auf (vgl. Straub pl. XII). In diesem Sinne ist das Bild wohl auch zu nehmen, wenn wir es in einem Zyklus romanischer Wandmalereien in der Neuwerkkirche zu Goslar, im Nonnenchor zu Gurk, im Karner zu Pisweg in Kärnten, auf dem Mosaikfußboden in St-Remi zu Reims (vgl. Müntz, *Les pavements historiés; études iconographiques et archéologiques* S. 51) finden. Auf Glasgemälden von Bourges, Le Mans und Tours aus dem 13. Jahrhundert wird eine ganze Reihe von Passionsszenen durch den Patriarchen Jakob zusammengefaßt, der mit kreuzweis übereinandergelegten Armen seine Enkel Ephraim und Manasse segnet. Dieser Segen Jakobs wurde zum Symbol des Neuen Bundes; Manasse stellte das

Judenvolk, Ephraim die Heiden dar; Jakob aber, der Ephraim dem Manasse vorzog, wurde so zum Typus Christi, indem er durch diese Handlung andeutete, daß der Messias durch das Geheimnis des heiligen Kreuzes an die Stelle des alten sündhaften Volkes ein neues Gottesvolk setzen werde (vgl. Mäle II S. 142 ff. u. Fig. 78 und Cahier, *Vitraux de Bourges* S. 25 ff.). In allen bisher aufgezählten Fällen erfolgte die Auswahl aus symbolischen oder typologischen Absichten; rein historisch schildern die Jakobs-

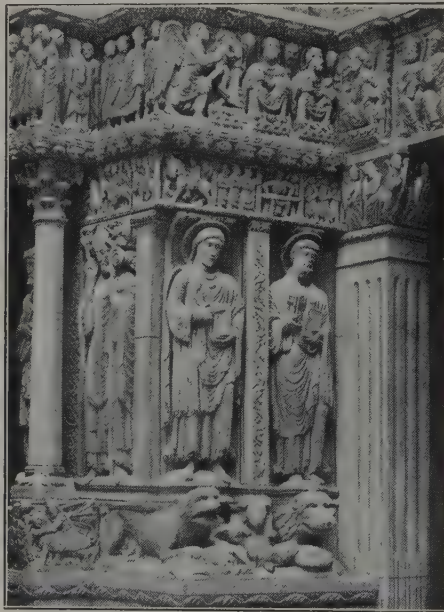


Bild 114. Abraham, Isaak und Jakob mit Auserwählten im Schoß am Portal von St-Trophime in Arles.

Pentateuch ist die Schilderung etwas kürzer: Jakobs und Esaus Geburt; Jakob kauft dem Esau das Erstgeburtsrecht ab; er erschleicht den Segen des Vaters — in vielen Einzelszenen geschildert —; Jakobs Traum von der Himmelsleiter; seine Flucht vor Laban; beide versöhnen sich.

Die hier geschaffene Tradition hat sich lange erhalten, denn auf den Mosaiken von Monreale ist im 12. Jahrhundert ein ganz ähnlicher Jakobszyklus dargestellt: Esau erhält von Isaak den Befehl zur Jagd; Rebekka verleitet den Jakob zur Erschleichung des Erstgeburtssegens; Esau entdeckt den Betrug und zwingt Jakob zur Flucht; dieser sieht im Traum die Himmelsleiter, erbaut einen Altar und streitet mit dem Engel (vgl. Gravina, *Il duomo di Monreale* pl. 10 ff.). Der gleiche Zyklus, nur etwas verkürzt, kehrt in der Cappella Palatina zu Palermo wieder (vgl. Terzi, *La cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo*, Palermo 1875). Noch im ausgehenden Mittelalter hat die Geschichte Jakobs die Künstler beschäftigt (vgl. *Les deux bénédictiones de Jacob*, *Sculpture sur bois du musée de Verdun*: *Revue de l'art chrét.* 1885 S. 281 ff. u. pl. XII—XIII).

geschichte die frühchristlichen Miniaturen. In der Wiener Genesis werden folgende Tatsachendargestellt: Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht an Jakob (Gen. 25, 27 ff.); der Vater Jakobs zieht nach Gerara zu Abimelech (Gen. Kap. 26); Jakob dient bei Laban um Rachel (Gen. Kap. 29); Jakobs Flucht und Kampf mit dem Engel (Gen. Kap. 31 u. 32); Bergung der Götzen unter der Terebinthe bei Sichem, Tod der Debora, Geburt Benjamins, Begräbnis der Rachel und Tod des Isaak (Gen. Kap. 35).

Im Ashburnham-



Lea und Rachel, als Vorbilder von Maria und Martha und damit als Symbole des tätigen und des beschaulichen Lebens den mittelalterlichen Theologen geläufig, sind in der Kunst vor Michelangelo, der sie in diesem Sinne am Grabmal Julius' II. verkörpert (Bild 115), nicht dargestellt worden.

3. Obgleich der ägyptische Joseph von den Vätern als Vorbild Christi angesehen wurde, so figuriert er in der altchristlichen Kunst vielleicht mit einer einzigen Ausnahme nicht als solcher; wohl aber wird schon in der Wiener Genesis und auf der Cathedra des Maximian in Ravenna sein Leben ausführlich dargestellt. Das hohe Mittelalter liebt es, auf Glasgemälden in

großen Bilderfolgen das Leben des Patriarchen zu schildern. In welcher Absicht man das tat, ergibt sich aus der „Biblia Pauperum“, wo die Lebensschicksale Josephs mit Vorliebe neben die Passionsszenen gesetzt werden.

Seitdem Tertullian den Gedanken ausgesprochen (Adv. Marc. III, 18): „Joseph et ipse in Christum figuratur“, haben die Väter immer mehr

Beziehungen zwischen Joseph und Christus gefunden. De Rossi

tukanischen Oktateuche (Codd. gr. 746 u. 747) bieten 14 Bilder. Auf einem koptischen Stoff der Sammlung Golenišcev endlich 14 Josephszenen. Im Ashburnham-Pentateuch wird die Geschichte Josephs auf drei Blättern von seinem Triumphzug in Ägypten bis zum Begräbnis seines Vaters in 14 Szenen geschildert. In der Pariser Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz wird sie von seiner Gefangensetzung in der Zisterne bis zu seinem Triumph auf einem Blatt in 14 Szenen zusammengedrängt. Verwandt damit sind die Schilderungen auf der Cathedra des Maximian in Ravenna mit 17 Josephsbildern. Während auffallenderweise in den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom und im Dom zu Palermo die Josephsgeschichte übergangen wird, sind den Schicksalen unseres Patriarchen in der Vorhalle von S. Marco in Venedig drei Kuppeln und zwei Lünetten gewidmet. In S. Maria Antiqua zu Rom sind 9 Josephsbilder aufgedeckt worden (vgl. Grüneisen a. a. O. S. 362). Ob die ausführliche Josephsgeschichte auf der Marmorschranke des



Bild 115. Rachel auf dem Grabmal Julius' II. von Michelangelo.

(Bullettino d'arch. crist. 1872 S. 161) glaubt Joseph in der Zisterne auf einem altchristlichen Goldglase konstatieren zu können.

Liebevoll und mit poetischer Ausmalung der Einzelheiten versenkt sich der Zeichner der Wiener Genesis in die Josephsgeschichte und gibt daraus 22 Szenen, während in der Cotton-Bibel noch 18 zu erkennen sind. Im Smyrnaer Oktateuch und in jenem zu Konstantinopel (vgl. Hesselings a. a. O.) ist sie sogar mit 45 Szenen ausgestattet; die va-



12. Jahrhunderts in der Kapelle S. Restituta am Dom zu Neapel ursprünglich einem neutestamentlichen Zyklus zugeordnet war, läßt sich heute nicht mehr erkennen (vgl. Venturi III Fig. 520).

In den Kathedralen von Chartres, Bourges, Auxerre und Poitiers ist je ein ganzes Fenster der Geschichte Josephs gewidmet. Mâle (II S. 134) bemerkt mit Recht, daß wir hier nicht eine rein historische Schilderung vor uns haben, daß vielmehr dieses Leben Josephs nach der Idee des Künstlers als ein Symbol für das Leben Christi aufzufassen sei. Daß diese Auffassung des französischen Ikonographen richtig ist, ergibt sich aus der reichen typologischen Verwertung, welche die Tatsachen aus dem Leben unseres Patriarchen in der „Biblia Pauperum“ und den typologischen Bilderhandschriften des Mittelalters gefunden haben.

4. Moses, im altchristlichen Bilderkreis eine der volkstümlichsten Gestalten, erscheint in der mittelalterlichen Kunst vornehmlich in zwei Szenen: als Gesetzgeber und als Retter der Juden durch Aufrichtung der ehernen Schlange, weil er in beiden Stücken Symbol für Christus, den neutestamentlichen Gesetzgeber und Erlöser, ist. Daß Moses später „gehört“ dargestellt wurde, beruht auf der ungeschickten Vulgataübersetzung von Ex. 34, 29.

Die altchristliche Kunst verwendet vier Mosesszenen: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, er löst die Sandalen, die Gesetzgebung auf Sinai und (auf Sarkophagen) den Durchzug durch das Rote Meer. Das Quellwunder des Moses ist vielleicht das beliebteste Motiv in der altchristlichen Kunst, denn Erich Becker (Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 72, Straßburg 1909) konstatiert es etwa 200mal. Das wunderbare Wasser, das Moses hier bereitet, ist Symbol des Taufwassers (vgl. Wilpert, Prinzipienfragen S. 23 ff., und Wilpert I S. 267 ff.). Daß Moses wenigstens vom 4. Jahrhundert an als Symbol des Petrus gilt, kann ebenfalls nicht geleugnet werden, weil die Gestalt, die Wasser aus dem Felsen schlägt, auf den Sarkophagen oft die herkömmliche Figur des Petrus zeigt und auf einigen Goldgläsern geradezu mit Petrus bezeichnet wird. Diese Vorstellung ist im Mittelalter ganz in Vergessenheit geraten; so bedeutet in den typologischen Handschriften Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, Christus, dessen Seite am Kreuz durchbohrt wird. In vielen andern Stücken noch, den typologischen Bilderhandschriften entnommen, wie sich aus folgender Liste ergibt, wird Moses im Mittelalter zum Symbol für Christus, ein Gedanke, der dem christlichen Altertum fremd war.

- |  |  |
|--|--|
| 1. Der brennende Dornbusch . . .                               | Symbol für: Verkündigung und Geburt Christi. |
| 2. Moses flieht vom Hofe Pharaos                               | „ „ Flucht nach Ägypten.                     |
| 3. Moses zerstört das goldene Kalb                             | „ „ Ankunft in Ägypten.                      |
| 4. Moses wird im Flusse ausgesetzt                             | „ „ Taufe Christi.                           |
| 5. Moses weiht Aaron zum Priester                              |  |
| 6. Das strahlende Antlitz des Moses                            | „ „ Verklärung Jesu.                         |
| 7. Moses segnet das Volk . . .                                 | „ „ Jesus segnet die Kinder.                 |
| 8. Moses erhöht d. ehernen Schlange                            | „ „ Jesus wird gekreuzigt.                   |
| 9. Moses verbietet die Berührung<br>des Berges Sinai . . . . . | „ „ Noli me tangere.                         |
| 10. Moses befreit die Juden in<br>Ägypten . . . . .            | „ „ Jesus öffnet die Vorhölle.               |
| 11. Moses findet den Stab Aarons<br>blühend . . . . .          | „ „ Himmelfahrt Jesu.                        |

Allerdings erscheinen die meisten dieser Szenen, deren Zahl sich noch vermehren ließe, nicht in der monumentalen Kunst des Mittelalters; aber sie lehren doch, in welchem Sinne man die Mosesbilder aufzufassen hat. Vielleicht der früheste Versuch, Moses und seine Taten in Parallele mit Christus und seinen Wundern zu bringen, liegt auf den Holztüren von S. Sabina in Rom (von ca. 450) vor (vgl.

J. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900), und zwar Taf. VII x u. XVI: Moses' Berufung bei der Herde; der brennende Dornbusch; Moses empfängt das Gesetz (Taf. VII). Taf. XVI: Das Schlangenwunder; Pharaos Untergang; ein Engel empfängt die geretteten Juden. Taf. x: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen; das Mannaessen; das Wachtelessen; Moses im Redegestus zwischen einem Eichbaum und der Hand Gottes, die aus den Wolken herabdeutet.

In der gleichen Absicht sind die Mosesszenen auf der vielleicht um einige Jahrzehnte älteren Lipsanothek im Museo civico in Brescia angebracht: Moses im Binsenkörblein, Moses erschlägt den Ägypter, Wachtelmahl, Moses' Berufung, Moses auf Sinai (vgl. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke Serie II Nr. 11—15).

In rein historischer Absicht wird das Leben Moses' auf den Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom mit sieben Szenen und besonders ausführlich im Ashburnham-Pentateuch geschildert. Hier werden ihm sechs große Blätter gewidmet, ohne daß die Person des Moses in den Vordergrund tritt. Man hat den Eindruck, als ob der Zeichner einen summarischen Überblick über das ganze Buch Exodus geben wolle. Das gleiche gilt von den wenigen Miniaturen, die Rod. B. und Rip. B. aus den Büchern Exodus, Numeri und Deuteronomium bringen. Leviticus ist ganz bilderlos (vgl. Neuß a. a. O. S. 35 ff.). Besonders beliebt ist der Durchzug durch das Rote Meer und die Schlacht mit den Amalekitern (Ex. 17, 12 ff.). Vgl. die Zusammenstellung bei Neuß a. a. O. S. 46 f. Für Oktateuchminiaturen vgl. Hesseling a. a. O. Fig. 179—185.

In zwei karolingischen Bibeln, in jener Karls des Kahlen und in der sog. Alkuinbibel in London, wird dem Buche Exodus jeweils ein Blatt mit Mosesszenen vorgesetzt: Moses empfängt das Gesetz auf Sinai, und er verkündet das Gesetz am Fuße des Berges. Ausführlich dagegen beschäftigt sich wieder die Bibel von S. Calixt mit Moses: Moses wird im Binsenkörblein ausgesetzt und von der Tochter Pharaos aufgefunden; die Stäbe, die Moses und Aaron zur Erde werfen, werden zu Schlangen; Durchzug durch das Rote Meer; Moses empfängt das Gesetz und verkündet es dem Volke; Bau der Stiftshütte, in der Cherubim die Bundeslade bewachen; darunter der siebenarmige Leuchter, von Moses und Aaron umgeben, die ihres Priestertums walten. Zuletzt endlich finden wir Moses, wie er auf dem Berge Nebo von seinem Volke Abschied nimmt und von einem Engel begraben wird (vgl. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei S. 110 ff.).

In mittelalterlichen Psalterien ist Moses öfters beim Canticum Ex. 15, 1 ff. und Deut. 32, 1 ff. singend oder schreibend abgebildet (vgl. Goldschmidt, Der Albani-psalter S. 135).

Den Beschluß mittelalterlicher Moseszyklen machen die Bilder in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans. In den Wandfresken haben Toskaner Künstler das Leben des Patriarchen also verherrlicht: 1. Moses und Zibora, auf der Reise nach Ägypten, beschneiden ihren Sohn; 2. Moses tötet den Ägypter, trinkt die Schafe der Töchter Jehtros und kniet vor dem feurigen Dornbusch (Sandro Botticelli); 3. Durchgang durch das Rote Meer (Roselli); 4. Gesetzgebung auf Sinai (Roselli); 5. Bestrafung der Rotten Korah, Dathan und Abiron (Botticelli); 6. Die letzten Taten des Moses, in einer Reihe von Szenen (Signorelli). So sehr diese Bilderserie mit den frühmittelalterlichen formell auch kontrastiert, materiell steht sie mit ihnen durch den typologischen Grundgedanken, den sie ausdrücken will, in engster Beziehung. Mehr nach Art der mittelalterlichen Bilderbibeln haben die Schüler Raffaels in den Loggien des Vatikans folgende Szenen dargestellt: 1. Moses im Binsenkörblein; 2. Der brennende Dornbusch; 3. Untergang Pharaos im Roten Meer; 4. Quellwunder; 5. Moses empfängt das Gesetz; 6. Anbetung des goldenen Kalbes; 7. Moses kniet vor der Wolkensäule; 8. Moses zeigt die Gesetzestafeln.

In monumentaler Gestaltung hat den Moses endlich die Plastik des hohen Mittelalters gebildet und ihn als messianischen Zeugen den Propheten an den Portalen der großen Kathedralen, so in Chartres, Reims usw., beigesellt. Daraus entnahm Claus Sluter um 1400 die Anregung, ihm an seinem Mosesbrunnen in Dijon sechs Propheten beizugeben (Bild. 116).

Künste, Ikonographische Prinzipienlehre etc.

Alles, was die altchristliche und mittelalterliche Kunst von Moses zu sagen versuchte, hat Michelangelo zusammengefaßt und zum Ausdruck gebracht in seiner vielbewunderten Mosesfigur am Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Moses ist hier noch einmal, was er von Anfang an war: das Symbol des Führers der neutestamentlichen Gottesgemeinde, des Petrus-Julius. Daneben kann aber auch die ehrwürdige Mosesgestalt, die Perugino auf seinem Gemälde „Die Propheten und Sibyllen“ im Collegio del Cambio in Perugia geschaffen hat, sehr wohl bestehen (Bild 117).



Bild 116. Der Mosesbrunnen von Claus Sluter in Dijon.

### § 13. David, Salomon und die Könige Israels überhaupt

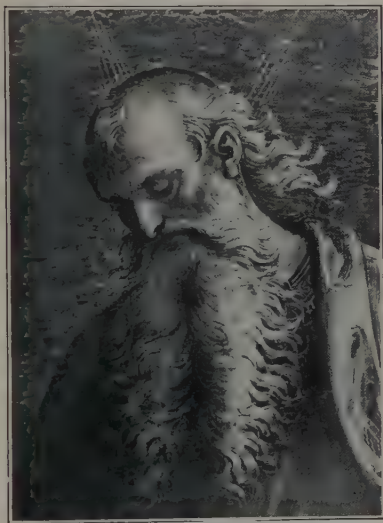
1. Wenn David, dessen Leben gewiß nicht in allen Stücken vorbildlich war, von allen Helden des Alten Testaments in der christlichen Kunst am meisten verherrlicht wurde, so kommt das einmal daher, weil sein Sieg über Goliath als ein Vorbild des Triumphes Christi über den Satan und er selber als Prototyp des Erlösers angesehen wurde; alsdann verehrte man ihn als den Urheber des ganzen Psalteriums, des beliebtesten Gebetbuches der Kirche.

Vgl. Clemen, R. M. S. 156 ff. und W. Neuß a. a. O. S. 76 ff. — Volkstümlich wurde die symbolische Auffassung Davids erst durch die homiletischen Schriften des Ambrosius, Augustinus und Gregors d. Gr. Daher mag es auch kommen, daß in der sepulkralen Kunst David (mit der Schleuder) nur einmal, in der Domitilla-Katakombe, erscheint (Wilpert I § 105). Auf einigen Sarkophagen, so im Dom zu Ancona und im südlichen Gallien, wird die Kampfszene vollständig dargestellt (vgl. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* Nr. 17 21 22 35). Auch die Lipsanothek zu Brescia



weist sie auf (Garrucci Taf. 441). Doch älter noch als diese Monumente ist der davidische Zyklus an der Kirchentüre des hl. Ambrosius zu Mailand, die dieser Heilige wohl selbst um 380 herstellen ließ, mit folgenden Szenen: 1. David bei seiner Herde als Sieger über Löwe und Bär; 2. David wird von Samuel gesalbt; 3. Isai führt ihn zu Saul; 4. David vertreibt den bösen Geist aus Saul; 5. David meldet sich zum Kampf gegen Goliath; 6. Saul legt dem David die Rüstung an; 7. Davids Sieg über Goliath (vgl. Ad. Goldschmidt, Die Kirchentüre des hl. Ambrosius zu Mailand, Straßburg 1902). In der merkwürdigen Klosteranlage zu Baouît am westlichen Ufer des Nil hat man zu Anfang unseres Jahrhunderts eine Kapelle ausgegraben, die mit einem umfangreichen Davidzyklus aus dem 5. Jahrhundert geschmückt ist (vgl. Jean Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît: Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie Orientale du Caire* XII, Kairo 1904). Im Jahre 1902 fand man auf der Insel Cypern einen großen Silberschatz, bestehend aus zehn Schalen

und Platten aus dem 7. Jahrhundert, auf denen ungefähr der nämliche Zyklus dargestellt ist (vgl. O. M. Dalton, *A second Silver Treasure from Cyprus: Archaeologia* XL S. 21 ff., und J. Strzygowski in der *Byzant. Zeitschrift* XVI S. 742; Stuhlfauth, *Kirchliche Kunst* 1908 S. 1335 ff.). Im Museum Kircherianum in Rom befindet sich ein Elfenbeinkästchen aus dem 9. Jahrhundert, das an den vier Seiten und auf dem Deckel sogar vierzehn Szenen aus dem Leben Davids aufweist (vgl. C. Schlumberger, *Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kir-*



(Phot. Alinari.)

Bild 117. Moses aus einem Gemälde von Perugino in Perugia.

bezogen. An der Nordwand sind folgende acht Bilder aus dem Leben Davids nach 2 Sam. 14—18 erhalten: 1. Das Weib von Thekoa bittet bei David für Absalom; 2. Absalom wird vor David geführt; 3. Absalom schmeichelt sich vor dem Volke ein; 4. er läßt sich zum König ausrufen; 5. Davids Flucht; 6. Auszug des Heeres; 7. Absaloms Tod; 8. David vernimmt die Nachricht vom Tode seines Sohnes. Die Ausführlichkeit, mit der hier die Episode Absaloms geschildert wird, legt den Gedanken nahe, daß auch die übrige Geschichte Davids in gleicher Weise mit epischer Breite behandelt war. Etwas älter ist das Wandgemälde in S. Maria Antiqua zu Rom: David steht über dem besiegten Riesen (vgl. de Grüneisen, *S. Marie Antique* Fig. 124 und Wilpert II S. 111). Die Kathedrale von Sens besitzt ein zwölfseitiges Elfenbeinkästchen aus dem 12. Jahrhundert, das mit dreizehn davidischen Szenen geschmückt ist (vgl. Venturi III S. 367 mit vollständiger Abbildung). Die Schilderung der Davids-szenen ist auf einigen der vorgeführten Werke so ausführlich und episch breit, daß sich der Gedanke nahelegt, ihre Verfertiger hätten illustrierte Bibeltexte als Vorlagen benützt.

Man hat dabei vor allem an illustrierte Psalterien zu denken. Wir besitzen solche aber erst vom 9. Jahrhundert ab, während einige der aufgezählten Monumente in beträchtlich frühere Zeit hinaufreichen. Aber es läßt sich nachweisen, daß man

schon im 4. und 5. Jahrhundert unser Stoffgebiet mit Vorliebe illustrierte, denn die Quedlinburger Italafragmente, die aus der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert stammen, bringen vierzehn Bilder zur Geschichte Samuels, Sauls, Abners und Davids (vgl. Viktor Schultze, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen in der Königl. Bibliothek zu Berlin, München 1898). In der christlichen Topographie des Cosmas Indicopleustes ferner ist David als königlicher Sänger dargestellt, von Tänzerinnen und drei übereinander geordneten Chören von Musikern umgeben (vgl. Garrucci Taf. 146 und Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosmas Indicopleustes: Codices e Vaticanis selecti*, Mailand 1908, pl. 45). Einen reichen Zyklus zum Leben Davids enthält die Bibel von S. Isidro in León von 960 als Illustration zu den Königsbüchern (vgl. Neuß, Die katalanische Bibelillustration S. 72 ff. u. 82). Als königlicher Sänger von Musikern umgeben erscheint von da ab David in fast allen Psalterien; und es ist dies das einzige Motiv, das aus dem ganzen Davidszyklus bis zur Gegenwart sich erhalten hat. Vgl. dazu Leitschuh a. a. O. S. 128 ff. und Springer, Die Psalterillustration 207 ff. Die ältesten Handschriften des Abendlandes mit Davidszyklen sind die Bibel von S. Callisto in Rom und das Psalterium aureum in St. Gallen, beide aus der spätkarolingischen Zeit. Erstere hat ein großes Bild mit dem psalterierenden David und zwei Streifen mit Einzelszenen aus seinem Leben. Das Psalterium aureum (vgl. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen, und Leitschuh a. a. O. S. 125 ff.) hat zwölf Bilder aus dem Leben des königlichen Sängers (vgl. dazu Ad. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1912, Taf. 28). In der Folgezeit hat die nordische Kunst darauf verzichtet, innerhalb der Psalterien das Leben Davids in dieser epischen Breite darzustellen; man hat vielmehr die Psalmen nach ihrem wörtlichen Inhalt illustriert und vor den Anfängen der einzelnen Gruppen jene Szenen gezeichnet, in denen er als *Figura Christi* und als Verfasser der Psalmen erscheint. Es treten darum mit Vorliebe auf: David tötet den Löwen; er besiegt den Goliath; David mit Musikinstrumenten und David mit seinen Sängern. Wir nennen hier die prachtvolle, aus Corbie stammende Psalterhandschrift in der Bibliothek zu Amiens (Cod. 18) und das damit verwandte, in der Landesbibliothek zu Stuttgart befindliche Psalterium (Biblia fol. 23), beide noch der karolingischen Zeit angehörig. Proben aus beiden gibt Clemen, R. M. Fig. 129 u. 130. Ferner ist zu erwähnen der Psalter in der Stadtbibliothek zu Boulogne (Cod. 20), etwa um das Jahr 1000 geschrieben, jener aus dem Kloster Bury St. Edmund in Suffolk (England), jetzt in der Vaticana (Bibl. Regin. 12, saec. XI) verwahrt, und endlich der Albani-psalter in St. Godehard in Hildesheim, den Ad. Goldschmidt ausführlich untersuchte. Auffallend große Davidszyklen bringen dann wieder im 12. Jahrhundert die vierbändige Bibel aus Cluny in der Stadtbibliothek zu Dijon (eine Abbildung daraus bei Clemen a. a. O. Fig. 132) und der Queen Mary's Psalter im Britischen Museum (Ms. Reg. 2. B. VII) mit 54 Szenen (vgl. Westlake und Purdue, *The illustrations of Old Testament History in Queen Mary's Psalter*, London 1865).

Die hier aufgeführten Davidszyklen, wie wir sie in den abendländischen Psalterien seit dem 9. Jahrhundert verfolgen konnten, sind wie auch die übrigen Miniaturen in diesen Handschriften keine selbständige Erfindung der abendländischen Kunst der karolingischen und ottonischen Zeit; sie beruhen vielmehr auf Vorlagen der späthellenistischen Periode, wie sich meines Erachtens mit Sicherheit aus dem Utrechtpsalter, von dem wir absichtlich erst an dieser Stelle sprechen, erweisen läßt (vgl. Ad. Goldschmidt, *Der Albanipsalter* S. 10 ff.; Ders., *Der Utrechtpsalter: Repertorium für Kunstwissenschaft* XV; H. Graeven, *Die Vorlage des Utrechtpsalters*, ebd. XXI). Eine abweichende Auffassung vertreten: A. Springer, *Die Psalterillustration im frühen Mittelalter* (Abhandl. der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-histor. Klasse VIII), und Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter* (Helsingfors 1895) S. 172 ff. In diesem Psalter, der nachweislich im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts in der Diözese Reims geschrieben ist, erscheinen zu dem apokryphen Psalm 71 folgende Szenen aus dem Jugendleben Davids: er spielt die Orgel vor Saul; er weidet die Herde und wird von einem herabfliegenden Engel gesalbt; er



steht auf der Leiche Goliaths, das Schwert und den abgeschlagenen Kopf in den Händen haltend. Seiner ganzen Anlage und Ausstattung nach gehört der Utrechtspsalter in den Kreis einer Reihe von griechischen Psalterien, die zwar erst im frühen Mittelalter geschrieben sind, aber auf byzantinisch-orientalischen, vielleicht syrischen Vorbildern beruhen (vgl. Baumstark, Frühchristlich-syrische Psalterillustration: *Oriens christianus* 1905 S. 295 ff.). Die griechischen Psalterien mit Zyklen aus dem Leben Davids sind folgende: 1. Psalt. cod. gr. 139 in der Bibl. Nat. zu Paris saec. X mit acht Davidsszenen (vgl. Tikkanen a. a. O. S. 113 ff. u. Omont, *Facsimilés des miniatures des man. grecs de la Bibl. Nat.* pl. 1—8). 2. Der große Prachtkodex in der Marciana zu Venedig Nr. 17, für Kaiser Basilius II. um das Jahr 1000 geschrieben; hierin erscheint ein ganz ähnlicher Davidszyklus (vgl. Tikkanen a. a. O. S. 128 ff., wo noch eine Reihe anderer damit verwandter Handschriften beschrieben werden). Die bisher genannten griechischen Psalterien nennt Tikkanen die aristokratische Gruppe im Unterschied zu der mönchisch-theologischen Gruppe, zu der als Hauptwerk der Chludow-Psalter in Moskau (vgl. Kondakoff, *Miniaturen eines griechischen Psalters des 9. Jahrhunderts der Sammlung Chludow, Moskau 1878*) und der Hamilton-Psalter im Kupferstichkabinett Nr. 549 zu Berlin, saec. XII, gehören. Letzterer hat fünf große Bilder zur Geschichte Davids mit acht Szenen. Außerdem wird hier zu Ps. 50 das häßliche Vorgehen Davids gegen Urias auf zwei Seiten weitläufig bildlich dargestellt. Endlich sei noch des reichillustrierten serbischen Psalters in München gedacht, der zwar erst im 14. Jahrhundert geschrieben und illustriert wurde, aber wie Strzygowski nachweist (Die Miniaturen des serbischen Psalters in München: *Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-histor. Klasse LII*), auf ein noch dem ersten Jahrtausend angehöriges Vorbild zurückgeht.

Aus diesen Miniaturen des Psalteriums entnahmen alsdann die Künstler ihre Stoffe beim Schmuck anderer liturgischer Gegenstände, bei der Ausmalung von Gotteshäusern, in denen die Psalmen Davids so oft erklangen. Wie die Miniaturen des Textes sofort auch auf die Elfenbeindeckel übergriffen, die als Bucheinbände dienten, zeigt schon die karolingische Plastik auf dem Einbanddeckel des Psalters Karls des Kahlen in Paris, auf einem Elfenbein im Bargello zu Florenz und andern Werken dieser Zeit (vgl. Molinier, *Quatre ivoires de l'époque carolingienne au Musée du Louvre: Gazette archéol.* 1883 pl. xviii, und Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, I. Italienische Sammlungen* Nr. 23). Eines der interessantesten Werke dieser Art ist einer der Elfenbeindeckel zum Psalterium der Königin Melisenda (12. Jahrh.), auf dem in sehr geschickter Verbindung mit den Kämpfen der Tugenden mit den Lastern sechs Szenen aus dem Leben Davids gegeben werden (vgl. Bild 118).

Aus diesen Erzeugnissen der Kleinplastik, die sich sehr leicht vermehren ließen, wuchsen alsdann die Werke der Großplastik in der romanischen Zeit heraus. Bevorzugt wird der Kampf gegen Goliath, so an Kapitälern zu Moissac und Vézelay, am Portal von St-Gilles in Frankreich. An der Kirche zu Schönggrabern tötet David den Löwen (vgl. Endres, *Die Skulpturen an der Kirche zu Schönggrabern: Christliche Kunst VII* S. 311 ff.). David wird durch Samuel gekrönt im romanischen Teil des Münsters zu Freiburg i. Br. (Bild 119), am Portal von Saint-Honoré in Amiens und an der Kathedrale in Chartres.

Monumentale Wandgemälde mit davidischen Zyklen begegnen im hohen Mittelalter selten. In der Frankenberger Kirche zu Goslar, in der fromme Nonnen so lange die Psalmen Davids sangen, ist die Salbung und der Kampf mit Goliath in schwungvollen Umrißzeichnungen aus dem 12. Jahrhundert dargestellt. Andere Wandzyklen mit davidischen Motiven sollen sich in England erhalten haben (vgl. Kayser, *A list of Buildings in Great Britain having mural decorations* S. 85). Um so häufiger ist David auf Mosaikböden verherrlicht. Wir verweisen auf die Monumente in St-Bertin zu St-Omer, in Auxerre und S. Michele zu Pavia (vgl. die Literatur dazu bei Clemen a. a. O. S. 165) und auf die Fußbodenmosaik in St. Gereon zu Köln. Die Krypta dieses altehrwürdigen Gotteshauses wurde im 11. Jahrhundert mit einem künstlerischen Bodenbelag versehen, bestehend aus einer Geschichte Samsons, Davids und



dem Tierkreise (vgl. Aus'm Weerth, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln, Bonn 1873, und Clemen, R. M. S. 134 ff.). Auf die Geschichte Davids beziehen sich sieben Bilder. Seine regelmäßige Stelle hat David endlich als jugendlich sympathische Königsgestalt unter den Vorfahren Christi an den Portalen der größeren Gotteshäuser des hohen Mittelalters. Am Freiburger Münster sehen wir ihn als Harfenspieler. Mit Vorliebe bildeten ihn als Überwinder des Goliath die Plastiker der italienischen

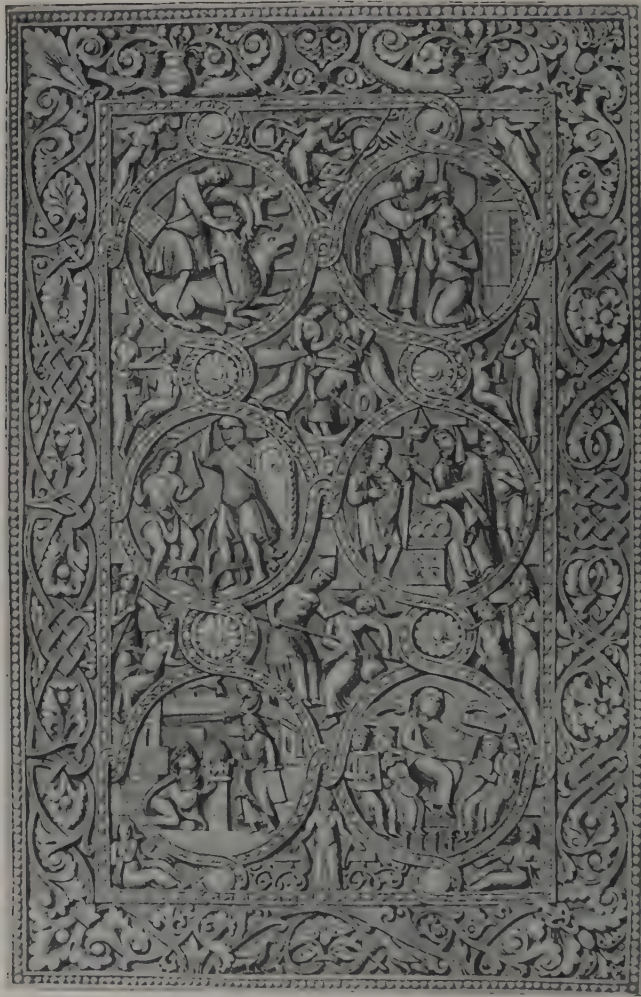


Bild 118. Elfenbeindeckel des Psalteriums  
der Königin Melisenda:

Szenen aus dem Leben Davids  
und Kämpfe der Tugenden mit den Lastern.

Renaissance; ich erinnere an die bekannten Bronzestatuen des Donatello und des Andrea Verrocchio. Als machtvollen König gibt ihn Perugino auf seinem Gemälde „Die Propheten und Sibyllen“ im Cambio zu Perugia (Bild 120).

2. Salomon erscheint seltener als David in der christlichen Kunst; aber auch er ist nach der allegorischen Bibelexegese in seinem weisen Urteil und einigen andern Vorkommnissen seines Lebens Symbol Christi und neu-

testamentlicher Heilstatsachen. Manchmal sind die salomonischen Zyklen mit den Davidischen vereinigt.

Salomon ist in der sepulkralen Kunst nicht nachzuweisen. Graeven hat Salomons Urteil zuerst auf einem in Mailand gefundenen Silberkästchen nachgewiesen (Zeitschrift für christliche Kunst 1899 S. 1 ff.). Auf Wandgemälden des 7. Jahrhunderts konstatiert es Wilpert II S. 698 u. Taf. 137, 1 in S. Maria Antiqua und S. Maria in Via Lata zu Rom. Auch in den Homilien des Gregor von Nazianz ist es illustriert (vgl. Omont, Facsimilés des miniatures etc. Taf. 39). Dieses Motiv ist in der Folgezeit beliebt; so bildet es auf einem Psalteriendeckel im Louvre aus der karolingisch-ottonischen Zeit das Gegenstück zu David, wie er die Psalmen diktiert (vgl. Mollinier, Ivoires Taf. 13); ein ähnliches Stück bildet Venturi (Storia II Fig. 156) ab. Aus der Geschichte Salomons illustriert die Bibel von S. Callisto den Ritt nach Gihon (3 Kön. 1, 38), seine Salbung (1 Chr. 28, 5), sein weises Urteil (3 Kön. 3, 16 ff.). Einen ähnlichen Salomon-Zyklus hat Rip. B., deren zwei Rod. B. (vgl. Neuß a. a. O. S. 78).

Was aus der Geschichte Davids und Salomons in der Pfalzkapelle zu Ingelheim wirklich dargestellt war, läßt sich aus den kurzen Notizen bei Ermoldus Nigellus (vgl. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst S. 321) nicht mehr ersehen; jedenfalls aber waren beide hier typologisch verwertet. Die Zyklen in den biblischen Handschriften sind gewiß rein geschichtlich zu verstehen, aber die Verherrlichung der Könige David und Salomon auf liturgischen Gegenständen und an den Wänden der Gotteshäuser — wir erinnern hier an zwei schwungvolle Gemälde in der Frankenberger



Bild 119.  
Krönung Davids durch Samuel.  
Relief im Freiburger Münster.

viele Darstellungen Davids und Salomons auch in der monumentalen Kunst rein historisch gemeint waren, und Monumente wie am ehemaligen Portal von S. Giustina in Padua, am Campanile in Florenz, auf den Mosaiken des Domes von Cefalù, in den Wandgemälden des Taddeo Gaddi in S. Croce zu Florenz und an so vielen Portalen mittelalterlicher Kirchen, wo David mit Betsabe, Salomon mit der Königin von Saba erscheint, brauchen keine Typen christologischer Tatsachen zu sein.

Aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Salomon, den wir an den Kathedralen in Chartres (Nordportal, rechte Türöffnung), Amiens (Westportal, rechte Türöffnung), Reims (Westportal, mittlere Türe), an der Goldenen Pforte zu Freiberg und noch öfters mit der Königin von Saba vereinigt finden, den Heiland symbolisieren soll, zumal wenn, wie das meist der Fall ist, Maria mit dem Jesuskind den Mittelpunkt bildet. Es war eben allgemeine Auffassung geworden, daß der Besuch der Königin von Saba bei Salomon ein Sinnbild der Anbetung der Weisen sei; die Königin stellt die Weisen vor; König Salomon symbolisiert den auf den Knien

Kirche zu Goslar: Salomon auf dem Thron und sein Urteil im Streite der beiden Mütter — geschah doch wohl nur, weil man sie in Beziehung setzte mit dem, der den Mittelpunkt der Liturgie bildete, nämlich mit Jesus Christus und seinem Erlösungswerke. Daran muß festgehalten werden, wenn die Monumente dies auch nicht ausdrücklich besagen. Schon die Anbringung ihrer Gestalten im heiligsten Raume des Gotteshauses, in der Apside unmittelbar über dem Altar, wie wir das in Schwarzhof und im Patroklusmünster in Soest beobachten können, lassen darüber keinen Zweifel. Man kann vielleicht einwenden, daß



Mariens sitzenden Erlöser. Die Weisheit Salomons legte es alsdann nahe, ihn als Sinnbild der ewigen Weisheit zu nehmen; deshalb sieht man an der Westfassade zu Straßburg König Salomon auf dem von zwölf Löwen bewachten Thron und über ihm die Mutter Gottes mit dem Jesuskind (vgl. dazu oben S. 165 und Bild 44).

3. Biblisch begründet und theologisch bedeutungsvoll ist alsdann eine andere Art der Verwendung israelitischer Könige im mittelalterlichen Bilderkreis: David, Salomon und die Reihe der oft nicht individuell gestalteten Könige sind die Vorfahren Christi. Sie bilden in den christologischen Zyklen den handgreiflichen Beweis für die Erfüllung der volkstümlichsten aller messianischen Weissagungen bei Is. 11, 1: „Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet“, und des ganzen Kapitels 11 mit seinem Hymnus auf die

Herrlichkeit des messianischen Reiches.

Vgl. Corblet, *Étude iconographique sur l'arbre de Jessé*, in der *Revue de l'art chrét.* IV (1860) S. 49—61 123—125 169—181; *Mâle I* S. 169 ff.; II S. 166 ff. — Bei der großen Wichtigkeit, die das Neue Testament (Matth. 1, 1 ff. u. Luk. 3, 23 ff.) der Genealogie Jesu beimißt, ist es begreiflich, daß sich auch die Väter damit beschäftigen (vgl. die Stellen bei Cahier, *Vitraux de Bourges*

oder mit dem Gekreuzigten, aus dessen Seite die Kirche erwuchs, braucht nicht, wie Corblet tat, angenommen zu werden.

Den ersten Versuch, die Vorfahren Christi in der Form des Jessebaumes zusammenzustellen, hat nach *Mâle* (I S. 169 ff.) Abt Suger auf einem Glasgemälde in St-Denis gemacht. Eine Kopie davon liegt nach ihm in einem Glasgemälde in Chartres (Fig. 134 ebd.) vor. Allein es ist zu beachten, daß das Motiv gleichzeitig in deutschen liturgischen Handschriften vorkommt, so im Wyschehrader Evangeliar zu Prag (vgl. Beissel, *Das Evangeliar des hl. Bernhard* S. 15 f.), in einem Salzburger Antiphonar (Lind, *Ein Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg*, Wien 1870, Taf. 18). Im „*Hortus deliciarum*“ (ed. Straub u. Keller Taf. 25 u. 25<sup>bis</sup>) hält Gott selbst den Stammbaum mit Jesse, Maria und Christus in der Mitte, während neben ihnen die hervorragenden alttestamentlichen Gestalten erscheinen. Ein Evangeliar im Trierer Domschatz (Nr. 142 A. 124) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts zeigt Jesse als Brustbild, darüber David, Maria mit dem Jesuskind und sieben weitere Brustbilder in den Ranken des Baumes. In dem Aschaffener Evangeliar (13. Jahrh.) Nr. 3 ist der Stammbaum in einer Reihe einzelner Ahnenpaare dargestellt. Haseloff (*Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts* S. 87) beschreibt den Stammbaum in drei Psalterien des 13. Jahrhunderts und erwähnt noch andere Beispiele.



(Phot. Alinari.)

Bild 120. David aus einem Gemälde von Perugino in Perugia.

S. 137 ff.), allein die künstlerische Wiedergabe ist doch erst im hohen Mittelalter zu konstatieren. Wenn der Stammbaum Christi auf Grund von Isaias 11, 1 wiedergegeben werden sollte, so lag es nahe, Jesse wie eine Wurzel auf den Boden zu legen und aus ihm einen Baumstamm herauswachsen zu lassen, der, in den einzelnen Ästen die wichtigsten Vorfahren zeigend, im Gipfel Jesus oder Maria mit dem Kinde aufwies. Eine bewußte Analogie mit dem schlafenden Adam, aus dessen Seite Eva,



Die älteste monumentale Darstellung des Jessebaumes ist wohl jene an der Decke von St. Michael in Hildesheim aus dem Jahre 1186: Jesse ruht schlafend auf einem Bett; hinter ihm wächst der Baum auf, an dessen Stamm in Medaillons David, Salomon, drei andere Könige, Maria, Christus als Rex gloriae. Jedes der Hauptbilder ist von vier Ahnen in kleineren von Baumzweigen gebildeten Medaillons umgeben (Farbige Abb. publiziert von Kratz, Berlin 1856). Beliebte wird das Motiv dann in der nordischen Kunst auf Fenstermalereien in Chartres, Angers, St-Denis, Köln (St. Kunibert), Nürnberg (Lorenzkirche), Straßburg; auf Wandgemälden in S. Croce zu Rom (Wilpert II S. 246—251), im Kapitelhaus von S. Francesco zu Pistoja, in Padua (Santo), Orvieto (S. Giovenale: das Kreuz als Jessebaum gebildet), S. Marco in Venedig (Mosaiken im linken Querschiff, 16. Jahrh.), in der Bunkerkerk zu Utrecht (vgl. Christliches Kunstblatt 1874). Auf Schnitzaltären: in Kalkar aus dem Jahre 1525, Xanten (vgl. Aus'm Weerth I Taf. 13 u. 20), Andernach (Bonner Jahrbücher LIX S. 136) und ganz besonders glänzend auf dem Altar von Veit Stoß in Krakau.

Die Idee des Jessebaumes ist auch der östlichen Kunst nicht fremd (vgl. Schäfer, Malerbuch S. 169; Vogüé, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris 1860, S. 68).

Gewöhnlich sagt man, erst Michelangelo, der in den Schildbögen und Stichkappen die Vorfahren Christi malte, habe mit der unkünstlerischen Idee eines Stammbaumes gebrochen. Das ist nicht der Fall. Schon die großen Plastiker des 13. Jahrhunderts in Chartres, Laon, Amiens, Rouen, Paris usw. haben die Vorfahren Christi in feinsinnigster Weise in ihre Portalzyklen aufgenommen. Denn wenn wir an den Fassaden von Chartres (vgl. oben S. 64 ff.), von Laon (oben S. 70), Amiens (oben S. 70), Rouen usw. die wichtigsten Glieder der Genealogie bei Matth. 1, 1 ff. oder Luk. 3, 25 ff. in feierlicher Ruhe hingestellt finden, ohne daß sie durch eine Handlung oder ein Attribut symbolisch gedeutet werden müssen, so sind sie als Vorfahren Christi zu nehmen. In diesem Sinne sind auch die großen Königsgalerien in Chartres, Amiens, Paris, Reims, Burgos, die sich meist über der großen Rosette der Westportale erheben, zu verstehen; es sind nicht die einheimischen Könige, wie man lange Zeit gemeint hat, sondern die israelitischen Könige als Vorfahren Christi. In Chartres (Südfassade) sind es 18 Könige, nämlich die Herrscher aus dem Reiche Juda. Die Galerie von Notre-Dame in Paris umfaßt 28 Statuen (jetzt erneuert), also genau die Zahl der Glieder, die Matthäus von Jesse bis Joseph aufzählt. Sie tragen alle Kronen, weil sie, wenn sie auch nicht alle Könige waren, doch aus königlichem Geschlechte stammten. In Reims besteht die Königsgalerie aus 56 Kronenträgern; der Künstler hat sich also genau an die Genealogie von Lukas gehalten, der die Ahnenreihe bis auf Adam zurückführt (vgl. Cerf, *Études sur quelques statues de Reims*, Reims 1886). Ein französischer Ikonograph macht darauf aufmerksam, daß diese Königsreihen gerade an den Fassaden solcher Kathedralen vorkommen, die der Mutter Gottes — oder sagen wir besser: die der Menschwerdung Jesu Christi — geweiht sind. Darin hat sich ja die Stelle bei Is. 11, 1 ff. erfüllt (vgl. Mâle II S. 149 ff.).

Häufig ist der Jessebaum dem Zyklus des Marienlebens eingegliedert (vgl. darüber Rohault de Fleury, *La sainte Vierge* I S. 17; Didron, *Annales archéologiques* I S. 713; Muñoz, *Iconografia della Madonna*, Florenz 1905, S. 85; Broussolle, *De la Conception immaculée à l'Annonciation angélique*, Paris 1908, S. 171 ff.). Über Darstellungen von Jesses Stammbaum auf mittelalterlichen Retabeln vgl. Braun, *Der christliche Altar* II S. 446. Als Beispiel für die hier gebräuchliche Anordnung sei auf ein Predellabild am Hochaltar in Tauberbischofsheim hingewiesen (Bild 121).

## § 14. Samson und die übrigen Helden des Alten Testaments in der christlichen Kunst

1. Nach David ist Samson in der Zeit der typologischen Manier die beliebteste Gestalt des Alten Testaments, nachdem die Exegeten seit dem 4. Jahrhundert in seiner Lebensbeschreibung (Richt. Kap. 13—16) eine Fülle

von Beziehungen zum Leben des Erlösers festgestellt hatten. Auch in religionsgeschichtlicher Hinsicht hat die Geschichte Samsons die Gelehrten viel beschäftigt.

Mit der religionsgeschichtlichen Seite der Samsongeschichte, mit ihren angeblichen Beziehungen zu antiken und orientalischen Traditionen beschäftigen wir uns hier nicht weiter; es sei nur auf die neueste Literatur darüber hingewiesen: H. Stahn, *Die Simsonssage*, Göttinger Dissert. 1908; P. Carus, *The story of Samson and its place of the religious development of mankind*, Chicago 1907; Kalt, *Samson, eine Untersuchung des histor. Charakters von Richter XIII—XVI*, Freiburg 1912.

Rein historisch gemeinte Samsonzyklen, die lediglich den Text Richt. Kap. 13 ff. illustrieren sollen, gibt es nicht. Man könnte höchstens eine romanische Bronzeschüssel, heute im Kölner Kunstgewerbemuseum, die allem Anschein nach profanem Gebrauch diente, nennen (vgl. Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln 1912 S. 14 ff. und A. Kisa, *Die gravierten Metallschüsseln des 12. und 13. Jahr-*



(Phot. Bad. Denkmälerarchiv Kratt, Karlsruhe.)

Bild 121. Jessebaum am Hochaltar der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim.

hunderts: *Zeitschrift für christl. Kunst* XVIII [1905] S. 227 ff.). In religiöser Absicht dagegen erscheinen die Samsonbilder in den Homilien des Gregor von Nazianz in Paris (Bibl. Nat. cod. gr. 510; Omont, *Facsimilés des miniatures des plus anciens man. grecs de la Bibl. Nat.* pl. 49, und Clemen, *R. M. Fig.* 118). Fast der gleiche Zyklus wie im Cod. gr. 510 ist auf fünf Marmorreliefs an der alten Kathedrale S. Restituta in Neapel dargestellt: Samson erschlägt die Philister, die in einem großen Leichenhaufen im zweiten Felde erscheinen; Samson als Hirt auf dem Felde; Samson wird, im Schoße der Delila schlafend, geblendet; er reißt die Pfosten des Philisterhauses ein (vgl. Venturi III Fig. 522). Auf dem Antependium des Altares von Klosterneuburg werden, wie wir schon oben (S. 84) gesehen haben, fünf Samsonszenen mit ebenso vielen neutestamentlichen Heilstatsachen in Beziehung gebracht. Das Heldentum Samsons zeigt die größte Ähnlichkeit mit jenem Davids; darum werden die Heldentaten beider oft vereint dargestellt sowohl in Einzelszenen wie in ganzen Zyklen. Letzteres geschieht am ausführlichsten im Queen Mary's Psalter (Brit. Mus. ms. Reg. 2. B. VII), wo die Geschichte Samsons in siebzehn Szenen nach Richt. Kap. 13—16 neben jene von David gestellt wird. (Vgl. Westlake and Purdue a. a. O. pl. 70—78.) Kürzer, aber monumentaler ist der Samsonzyklus in der



Krypta von St. Gereon in Köln, den schon Aus'm Weerth a. a. O. im Verein mit dem Davidzyklus herausgab; neuerdings hat ihn Clemen (R. M. 139 ff.) ausführlich und in Verbindung mit allen früheren Samsonbildern behandelt (vgl. Fig. 104—109 bei Clemen). Veranlaßt ist hier die Anbringung und Vereinigung des Samsonzyklus mit jenem Davids durch die Sucht der mittelalterlichen Kunst, möglichst viele Parallel-darstellungen zu vereinigen. Nachdem die Samsonmotive durch die zyklischen Bilder, die wohl sicher in höhere Zeit hinaufreichen, als die heute noch erhaltenen Denkmäler erkennen lassen, bekannt und volkstümlich geworden waren, werden einzelne Szenen, die sich leicht typologisch deuten ließen, mit Vorliebe herausgegriffen, so der Kampf mit dem Löwen an der Bronzetüre des Domes zu Augsburg, am Nordportale des Domes zu Chartres, an einem Tympanon aus Soest, in der Vorhalle des Domes von Lübeck, am Riesentor von St. Stephan zu Wien, an der Türe des Schlosses Tirol bei Meran, an der Kirche zu Schöngrabern, am Portal zu Remagen (vgl. Heider, Die Kirche zu Schöngrabern, und Beißel, Die Skulpturen des Portals zu Remagen: Zeitschrift für christl. Kunst IX [1896] S. 157 ff.). Beachtenswert ist auch der Tympanonschmuck am Portal von Ste-Gertrude in Nivelles (Belgien), wo in der Mitte Samsons Kampf mit dem Löwen, links Samson im Schoße der Delila und rechts seine Blendung dargestellt ist (vgl. Fig. 121 bei Clemen a. a. O. S. 153). Gewiß ist dieser Kampf mit dem Löwen in der Zeit, wo man Tierszenen so gern darstellte, sehr häufig auch rein ornamental gemeint, so an S. Marcello Maggiore zu Capua, am Hauptportal von S. Giovanni zu Brindisi, an S. Michele zu Pavia (vgl. Venturi III Fig. 125 u. 497; Wackernagel, Die Plastik des XI. u. XII. Jahrhunderts in Apulien: Kunstgeschichtliche Forschungen II [1911] S. 108 ff.). Dahin sind auch die häufigen Löwenkämpfe auf Kapitälern romanischer Kirchen in Frankreich, wie sie Crosnier im Bulletin monumental XIV S. 100 ff. zusammengestellt, zu rechnen. Vgl. dazu auch Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christl. Kunst, Wien 1849. Noch im späten Mittelalter erhält sich das Samsonthema an den Chorgestühlen der Kathedralen und Klosterkirchen in Frankreich, Deutschland und besonders häufig in England. (Vgl. Francis Bond, Wood Carvings in English Churches: I. Misericords, London 1910.) In der neueren Kunst benützen einzelne Künstler die Samsongeschichte nur noch, um genrehafte Szenen zu schaffen, so Burgkmair in seinem Holzschnitt: Delila schneidet dem betrunkenen Samson das Haar ab. Volkstümlich wurde alsdann Samson, wie er die Tore von Gaza aus den Angeln hebt und auf einen Berg trägt. Samson bedeutet nach der allegorischen Exegese in diesem Vorkommnis den Erlöser, Gaza das Grab, in dem die Juden den Heiland für immer eingeschlossen glaubten. So wird Samson mit den Toren von Gaza auf den Schultern das Begleitbild der Auferstehung Jesu Christi: auf einem Glasgemälde in Chartres, auf einem solchen in Alpirsbach, jetzt im Landesmuseum zu Stuttgart (abgeb. bei Clemen, R. M. Fig. 122), auf zahlreichen Werken der Kleinkunst und in Bilderhandschriften. (Vgl. Birch Gray and Jenner, Early Drawings and Illuminations in the British Museum, London 1879.)

2. Von den übrigen hervorragenden Persönlichkeiten des Alten Testaments werden nur solche Gestalten in den christlichen Bilderkreis aufgenommen, die sich als Symbole der geheimnisvollen Geburt Jesu aus Maria oder seines Leidens und der Auferstehung eigneten. Damit ist schon ausgesprochen, daß diese Sujets vornehmlich in jener Periode auftreten, in der man die Typologie pflegte. In der späteren Kunst werden manche dieser Motive auch losgelöst von dem typologischen Zusammenhang beliebt.

a) Aaron, in der altchristlichen Kunst nicht verwendet, ist im Mittelalter der Vertreter des jüdischen Priestertums. Darum sinkt ihm auf einem Glasgemälde in Le Mans die besiegte Synagoge in die Arme (vgl. Les vitraux de Bourges, Étude VI). Sein Stab, der „contra morem florem producit“ (Num. 17, 8), ist Symbol der wunderbaren Geburt Jesu aus der Jungfrau Maria. Darum erscheint Aaron mit dem blühen-



den Stabe an den Marienportalen der Dome von Laon, Freiberg, Amiens, Burgos, Lausanne usw. (vgl. Måle II S. 152).

b) Die drei Jünglinge im Feuerofen, die in der altchristlichen Kunst so oft vorkommen (vgl. Wilpert I § 100), begegnen in der mittelalterlichen selten. Am linken Portal der Fassade zu Laon erscheinen sie als Symbol der geheimnisvollen Geburt Christi aus Maria (vgl. Måle II S. 149). Ich kann sonst nur auf die Miniaturen in der Rod. B. und den damit verwandten Bibelhandschriften Spaniens hinweisen. Hier finden wir die Vorführung der Jünglinge; sie werden in den Ofen geworfen, aber vom Engel gerettet, während die Schergen vom Feuer erfaßt werden (vgl. Neuß a. a. O. S. 90 u. Fig. 99). Die Darstellungen in der Rip. B. und in den Beatushandschriften haben merkwürdigerweise Ähnlichkeit mit dem Freskobild zu El-Bagauat (vgl. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst Abb. 78). Vgl. auch Rauß in Zeitschrift für christl. Kunst 1915 S. 111 ff.

c) Elias, von den Juden vertrieben und von Gott in das Gebiet der Heiden geschickt, trifft mit der Witwe von Sarepta zusammen, die eben Holz aufliest (3 Kön. 17, 10), auf Glasgemälden von Bourges und Le Mans (vgl. Måle II S. 143 und oben Bild 28). Elias ist hier ein Symbol Christi, zumal auch mit Rücksicht auf seine Himmelfahrt; die Witwe von Sarepta symbolisiert die Kirche der Heidenwelt, welche das Evangelium annahm, während die Juden es verwarfen. Die Erweckung des Kindes der Sunamitin wird auf den Glasgemälden von Bourges, Le Mans, Chartres, Reims als Symbol der Auferstehung Christi dargestellt. Die Himmelfahrt des Elias ist bereits in den Katakomben, auf Sarkophagen (vgl. Garrucci 56 5 324 2 327 3 396 9 399 1) und in byzantinischen Miniaturen (vgl. Kondakoff, Histoire de l'art byzant. II S. 46 70 176) zu finden. Am schönsten ist die Szene gebildet an der Haupttüre zu S. Sabina in Rom (vgl. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal von S. Sabina Taf. xx). Ähnlich haben wir uns wohl auch das Mosaikbild in einer der Golgathakapellen neben der Grabeskirche in Jerusalem (6. Jahrh.?), das wir aber nur aus einer späteren Beschreibung kennen, vorzustellen (vgl. K. Schmalz, Mater ecclesiarum; die Grabeskirche in Jerusalem, Straßburg 1918, S. 330: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 120). Die Entrückung des Elias auch in der Rod. B. und Rip. B., wovon das Relief an der Fassade von S. Maria de Ripoll abhängig ist (vgl. Neuß a. a. O. S. 24 u. 79). In der nordischen Plastik finde ich Elias nicht, jedoch an den Domen von Modena, Cremona, Borgo S. Donnino und auf den Wandmalereien von S. Fermo Maggiore zu Verona (14. Jahrh.) erscheint er in monumentaler Auffassung.

d) Esther. Miniaturen zum Buche Esther sind bisher nur in einer kleinen Gruppe von Bibeln beobachtet. Die Gumbertsbibel in Erlangen (vgl. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei Taf. XLII) hat drei Szenen: des Assuerus schlaflose Nacht; Aman führt Mardochäus im Triumphzuge, und Aman beugt sich über das Lager der Esther. Dazu kommen die beiden spanischen Bibeln Rod. B. und Rip. B. Hier wird das Gastmahl des Assuerus und der Königin Vasthi illustriert; letztere weigert sich, zum König zu kommen (Esth. 1, 5—12). Dann folgt die Krönung der Esther; Mardochäus berichtet ihr von dem Mordanschlag gegen Assuerus (2, 17—22). Des Assuerus schlaflose Nacht (6, 11); Esther bittet für die Juden (15, 11 ff.); des Mardochäus Erhöhung und Amans Hinrichtung (vgl. Neuß a. a. O. S. 101 f.).

Esther, neben Assuerus am Tische sitzend, glaubt Wilpert (II S. 526 u. 697) auf Wandgemälden in S. Clemente und in S. Maria Antiqua in Rom aus dem 9. Jahrhundert feststellen zu können. Die zur Königin erhobene Esther galt im Mittelalter als Symbol der Aufnahme Mariens in den Himmel, wie aus den typologischen Handschriften und dem „Hortus deliciarum“ zu ersehen ist. In diesem Sinne erscheint sie auch an den Marienportalen zu Chartres und Amiens. Als sinnbildliche Heldin verherrlicht sie auch Michelangelo neben Judith in den Zwickelfeldern der Sixtina. Das Gastmahl des Assuerus auch an einem Hause zu Köln und in St. Maria-Lyskirchen ebenda (vgl. Clemen, R. M. S. 527 u. 587).

Im späteren Mittelalter wird die Esthergeschichte in weltlicher Absicht dargestellt; so auf einer großen Holzschnittfolge von 1462 bei A. Pfister zu Bamberg. Filippino

Lippi malte vier Szenen aus ihrem Leben auf einer Hochzeitstruhe in der Sammlung Torrigiani zu Florenz und Vasari 1548 ihre Hochzeit mit König Xerxes in der Badia de' Cassinensi zu Arezzo.

e) Gedeon. Das Mittelalter hatte aus der Gedeonsgeschichte nur Interesse an dem Wunder 6, 36 ff. In dem Felle, das Gedeon auf der Tenne ausbreitete und das vom Tau des Himmels benetzt wurde, während die Tenne trocken blieb, sah man ein Symbol der Jungfrau, die in wunderbarer Weise empfing; die trocken bleibende Tenne sinnbildete ihre Jungfräulichkeit, die unberührt blieb. Darum wurde die Stelle in den Codd. gr. 510 und 1208 der Pariser Nationalbibliothek in mehreren Szenen illustriert (vgl. Omont, Facsimilés etc. pl. XLIX, und Bordier, Descriptions des peintures dans les manusc. grecs de la B. N., Paris 1883, S. 164 f.). In dem angegebenen Sinne ist Gedeon mit dem Vlies an den Marienportalen zu Laon, Amiens und auf Glasgemälden zu Lyon und Laon zu verstehen (vgl. Måle II S. 148 ff.).

f) Job ist in seinem Leiden und seinem Sieg ein Typus der Passion und des Triumphes Christi. Als Errettungsbild kommt er schon auf Katakombengemälden und Sarkophagen einigemal vor (vgl. Wilpert I § 103 und Zeitschr. für christl. Kunst 1916 S. 84 ff.). Die ältesten Miniaturen finden sich in den Fragmenten einer koptischen Jobhandschrift in Neapel aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Siehe Näheres darüber bei Neuß a. a. O. S. 99. Den umfangreichsten Zyklus weist die Rip. B. auf, worin in zwei Blättern das ganze Buch in seinem wichtigsten Inhalt illustriert wird (vgl. Fig. 124 u. 125 bei Neuß). Einen kleineren hat die Rod. B. und die Bibel von S. Isidro (León); einzelne Illustrationen auch in den Bibeln der Salzburger Schule; vgl. Swarzenski Taf. xxxiii u. xli. In den Szenen vor und nach seinem Unglück wird Job gewöhnlich als König abgebildet; so auch auf dem Titelblatt zum Johannesevangelium in der Bibel von Floreffe (vgl. Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst Fig. 45). Als Symbol des leidenden Christus erscheint Job, auf dem Misthaufen sitzend, am Südportal der Kathedrale von Amiens und am Nordportal der Kathedrale von Chartres (abgeb. bei Bréhier, L'art chrétien Fig. 148). Job im Elend mit seinem Weibe und den drei Freunden als Fresko in Brauweiler und St. Maria-Lyskirchen zu Köln (vgl. Clemen, R. M. S. 387 u. 582). In Italien hat Bartolo di Fredi 1356 in der Collegiata zu S. Gimignano die Leiden des Dulders Job verherrlicht. Von ihm vielleicht angeregt, schuf Francesco da Volterra 1371 im Campo Santo zu Pisa den heute teilweise zerstörten Jobzyklus: das Fest Jobs; Zwiegespräch Gottes mit dem Satan; Zerstörung von Jobs Haus; Job im Elend; seine Rückkehr in den Wohlstand (vgl. Kraus, K. G. II 2 S. 168). Die Geschichte Jobs in deutschem Text mit Holzschnitten erschien 1498 zu Straßburg.

g) Josue kommt in der sepulkralen Kunst nicht vor, aber schon in den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom sind seine Taten ausführlich geschildert (vgl. Wilpert II S. 11). In 23 Illustrationen wird alsdann der Inhalt des Buches Josue wiedergegeben auf der berühmten Josua-Rolle der Vatikanischen Bibliothek (5. – 6. Jahrh.; vgl. Kondakoff, Histoire de l'art. byzantin, Paris 1886, S. 95 ff.; Bild 122). Symbolisches Interesse liegt dem Zeichner, der nur Märsche, Kämpfe, Siege und Niederlagen darstellt, fern. Auch die Miniaturen in der Bibel von St. Kalixt (vgl. Leitschuh a. a. O. S. 121 f.), die Rod. B. und die Rip. B. sind rein historisch gemeint. Die Bibel von S. Isidro bringt zehn Bilder zu Josue (vgl. für die spanischen Bibeln Neuß a. a. O. S. 50 f.).

Auf dem Taufbecken im Dom zu Hildesheim ist neben dem Durchgang durchs Rote Meer der Übergang Josues über den Jordan als Vorbild der Taufe Christi dargestellt (vgl. Bertram, Zeitschrift für christliche Kunst XIII S. 129 f.).

Josue und Kaleb waren nach den mittelalterlichen Exegeten jene beiden Träger der wunderbaren Weintraube aus dem Gelobten Lande (4 Mos. 13, 24). Diese Traube bedeutet den am Kreuze hängenden Jesus. Darum wird diese Szene mit der Kreuztragung vereinigt, so auf dem Antependium von Klosterneuburg, auf dem Reliquarium des wahren Kreuzes von Tongern (vgl. Cahier, Nouveaux mélanges . . . Curiosités S. 91) u. ö. Der vordere Träger, der die Weintraube im Rücken hat, bedeutet das

jüdische Volk, das der Wahrheit den Rücken zugekehrt; darum trägt er auch die konische Judenmütze. Der hintere Träger, der sein Auge auf die Traube richtet, ist Sinnbild der Heidenwelt, die sich Christus zuwendet (vgl. Måle II S. 146).

h) Die Geschichte Judiths, die wie Esther als Vorbild Mariens galt, wird zuerst in der Bibel von St. Paul illustriert (vgl. Leitschuh a. a. O. S. 137); dann in einer byzantinischen Handschrift des 10. Jahrhunderts (vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Miniature della Bibbia cod. Vat. reg. gr. 1* Taf. 15). Einen umfangreichen Zyklus bringen die beiden spanischen Bibeln Rod. B. und Rip. B. (vgl. Fig. 127—129 bei Neuß). Judiths Rückkehr mit dem Haupte des Holofernes ist in S. Maria Antiqua im 8. Jahrhundert dargestellt (vgl. Wilpert II S. 696 und Taf. 161 1). Im 13. Jahrhundert erscheint ihre Geschichte in Reliefs am Nordportal der Kathedrale zu Chartres und am Portal de la Calende zu Rouen. Wie hier Judith neben Esther auftritt, so bildet ihre Geschichte ebenfalls ein Seitenstück zu Esther in der Pfisterschen Holzschnittfolge von 1462. Als biblisches Vorbild malt sie noch Guariento um 1370 in der Kirche der Eremitani zu Padua neben Samson und Dalila, während Botticelli mit seinen Judithbildern in



Bild 122. Josue entsendet Kundschafter.  
Aus der Josua-Rolle der Vatikanischen Bibliothek.

den Uffizien zu Florenz und Lukas Cranach (Gotha und Cassel) nur die schöne Frau geben wollen. Ganz nackt malt sie in Deutschland zuerst Hans Baldung auf einer Tafel im Germanischen Museum (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I Abb. 167). Er ist hierbei von italienischen Malern abhängig, die im 16. Jahrhundert solche Szenen mit Vorliebe benützen, um einen schönen Frauenleib darzustellen. Mit der „christlichen“ Kunst haben diese Bilder nichts mehr zu tun (vgl. Ehrenstein, *Das Alte Testament im Bild* Kap. XXXVIII Nr. 11—49). Viel bewundert ist das Judithbild von Baldassare Peruzzi von S. Maria della Pace in Rom (1517).

i) Susanna (Dan. Kap. 13). Einen reichen Susannazyklus weist bekanntlich schon die Cappella greca in der Priscilla-Katakomben aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts auf (vgl. Wilpert, *Fractio panis* Taf. iv u. v). Ein ähnlicher Zyklus auf einem Sarkophag in Gerona (4. Jahrh.; vgl. Kaufmann, *Handbuch* 2. Aufl. S. 324 und *Zeitschrift für christliche Kunst* XXVIII S. 112 ff.). Susanna, von den Ältesten bedrängt, von ihnen verklagt, ihre Rettung durch Daniel schildern Miniaturen in der Rod. B. (vgl. Neuß a. a. O. S. 92). In der symbolischen Kunst des Mittelalters spielt Susanna keine Rolle.

Im 17. Jahrhundert hat Baldassare Croce die Langhauswände der Kirche der römischen Märtyrin Susanna mit der Geschichte der biblischen Heldin geschmückt.



Um dieselbe Zeit haben einige Maler Susanna im Bade, wie sie von den beiden Alten überfallen wird, dargestellt. Sie griffen nach diesem Thema nur, weil es ihnen Gelegenheit bot, einen nackten Frauenleib darzustellen. Dahin sind auch die Plaketten mit der nackten Susanna im Berliner Museum zu rechnen (vgl. Vöge, Deutsche Bildwerke Nr. 138 784 883).

k) Tobias, auf den Denkmälern stets der jüngere, kommt ebenfalls in der sepulkralen Kunst nur selten vor (vgl. Wilpert I § 104 und Garrucci Taf. 301 3 u. 307 1). Merkwürdig ist, daß außer der Gumbertsbibel (Swarzenski Taf. xxxix S. 126) nur die katalanischen Bibeln, nämlich die Rod. B. und die Rip. B., das Buch Tobias ausführlich illustrieren (vgl. Neuß Fig. 122 u. 123). Aus der mittelalterlichen Plastik kenne ich Tobiasdarstellungen in den Archivoltten des Nordportals der Kathedrale von Chartres.

Das Berliner Museum besitzt zwei Tafelbilder von Pinturicchio mit acht Szenen aus dem Leben des Tobias; Sandro Botticelli schuf das schöne Schutzengelbild (Akademie zu Florenz): Raphael begleitet den jungen Tobias (vgl. auch das oben mitgeteilte Bild 91 von Botticini).

l) Eine Zusammenfassung der gesamten israelitischen Heldengeschichte von Noe bis David und Salomon hat Benozzo Gozzoli in seinen berühmten 23 Wandbildern im Campo Santo zu Pisa zwischen 1468 und 1484 geschaffen. Aber man hat nicht den Eindruck, daß religiöses Interesse den Pinsel des Malers führte.

m) Die Helden der Makkabäerbücher werden in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst nicht verherrlicht. Aber die sieben makkabäischen Brüder inmitten ihrer Mutter und des Eleazar sieht man in einem Fresko von S. Maria Antiqua zu Rom aus der Zeit Papst Johannes' VII. (705); Abb. bei Wilpert II Taf. 163. Eine ähnliche Darstellung in einer Miniatur des Homilienkodex Gregors von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek; Abb. bei Omont, Facsimilés Taf. XLVIII. Man hat das Martyrium der Brüder auch auf der Lipsanothek von Brescia sehen wollen, jedoch mit Unrecht, wie Stuhlfauth zeigt (Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und Kunde der älteren Kirche XXIII [1924] S. 48 ff.).

## § 15. Die Propheten und Sibyllen

Literatur: Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter S. 41 ff. — Mäle II S. 160 ff. — Mäle III S. 246 ff. — W. Neuß, Die katalanische Bibelillustration S. 84 ff. — Marius Sepet, Les prophètes du Christ. Paris 1877.

1. Die Propheten werden in der christlichen Kunst volkstümlich durch die vom 4. Jahrhundert an sich ausbildende Concordia veteris et novi Testamenti. Sie sind und bleiben von da ab neben den Patriarchen und Königen die wichtigsten Vertreter des Alten Bundes.

In der sepulkralen Kunst sind eigentliche Prophetenbilder selten; es sind nur zu nennen Isaias auf dem berühmten Marienbild in der Priscilla-Katakomben aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts. Der Prophet, bartlos, eine Schriftrolle in der Hand, steht im Redegestus vor Maria mit dem Jesuskind, über dem der wunderbare Stern aufgegangen. Dazu kommt die Prophetie des Balaam (dreimal) und die des Michäas (einmal; vgl. Wilpert I Taf. 21 22 158 2 159 3 165).

Auch Jonas, unzähligemal dargestellt, kommt nicht als Prophet in Betracht, sondern als Symbol der Auferstehung (vgl. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums: Ficker, Archäologische Studien Heft 4, Leipzig 1897, und Wilpert I § 102).

Das älteste Beispiel der Prophetendarstellung in der monumentalen Kunst haben wir in den 16 aus Stuck reliefierten Figuren im katholischen Baptisterium (S. Giovanni in Fonte) in Ravenna aus der Zeit des Bischofs Neon (449–452). Diese vier großen und zwölf kleinen Propheten, lauter jugendliche bartlose Gestalten, mit Rollen

oder Büchern in der Linken und die Rechte zur Anrede erhoben, entsprechen der Apostelreihe über ihnen. Im Altarhaus von S. Vitale ebenda hat man sich mit Isaias und Jeremias begnügt. Beide erscheinen hier in der Auffassung, die nun für die ganze spätere Zeit bei Prophetenbildern in Übung bleibt: sie sind als würdige, bärtige Männergestalten mit Nimben, in lange, faltenreiche Gewänder gehüllt, dargestellt; in der Rechten halten sie eine Schriftrolle.

In der Folgezeit sind bis zur Ausbildung der Prunkportale im 12. Jahrhundert Prophetenbilder nicht sehr häufig nachzuweisen. In den Apsiden römischer Basiliken sind es gewöhnlich Isaias und Jeremias in sekundärer Stellung als Begleitfiguren des Hauptbildes, so in S. Maria in Domnica (aus der Zeit Paschalis' I., 817–824), in S. Clemente (um 1100), in S. Maria in Trastevere (12. Jahrh.; vgl. De Rossi, *Musaici* Taf. 29 u. 30).

Die zwölf Propheten dürfen wir wohl in der St. Georgskirche auf der Insel Reichenau (Ende des 9. Jahrh.) an den Obermauern der beiden Mittelschiffswände sehen. Alle Gestalten sind nimbiert und tragen große Schriftrollen (vgl. Kraus, *Wandgemälde* Taf. I u. XIII). In der Kirche von S. Angelo in Formis (11. Jahrh.) stehen sie in den Zwickeln zwischen den Bogenöffnungen des Langhauses (vgl. Kraus, *K. G.* II 1 Fig. 40). In der Kirche zu Burgfelden (um das Jahr 1000) sitzen sie eng aneinandergereiht unter Arkaden an der Nordwand mit langen Schriftrollen und dem spitzen Judenhut, mit dem die alttestamentlichen Gestalten in der nordischen Kunst seit dem 11. und 12. Jahrhundert gewöhnlich ausgerüstet erscheinen (vgl. P. Weber, *Die Wandgemälde zu Burgfelden* Taf. III Abb. 20). In Reichenau-Niederzell (11. Jahrh.) stehen zwölf Propheten in der gleichen Ausstattung im Apsidalgemälde selbst unter den zwölf Aposteln (vgl. Künstle u. Beyerle, *Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell* Taf. II u. III).

Den reichsten Prophenschmuck zeigt S. Marco in Venedig: in der Chorkuppel 18 Prophetengestalten, darunter David und Salomon, alle mit aufgerollten Schriftbändern, mit messianischen Weissagungen beschrieben. Kleinere Prophetenreihen unter der Madonna in der Kapelle des hl. Zeno und am Bogen gegenüber der Cappella dei Mascoli ebenda.

Sehr beliebt sind Prophetenzyklen in byzantinischen Kirchen: in den Kuppelmosaiken der Martorana zu Palermo, deren Mittelpunkt der thronende Christus bildet, acht Propheten; ebenso viele in der Kuppel der Cappella Palatina zu Palermo; im Dom zu Monreale zwölf Propheten zwischen Chor und Vierung.

Byzantinischen Einfluß möchte man annehmen, wenn man die auffallend zahlreichen Prophetenbilder im Baptisterium zu Florenz betrachtet: am Bogen zwischen Altarraum und Hauptbau die zwölf kleinen Propheten und am Tonnengewölbe über dem Altar die vier großen; in der Hauptkuppel an der Brüstung der oberen Galerie dann noch einmal alle Propheten, auch jene, von denen wir keine Schriften besitzen.

2. Die rein abendländische Art und Weise, die Propheten zu gestalten und zu verwenden, bildet sich an den Portalen der romanischen und gotischen Kirchen, wo sie von jetzt ab ihre regelmäßige Stelle erhalten.

Aus den Untersuchungen unter Nr. 1 ergibt sich, daß die Gewohnheit, ganze Prophetenreihen in die Bilderzyklen aufzunehmen, auf byzantinischen Einfluß zurückzuführen ist, der in Ravenna, Unteritalien, Venedig usw. sich geltend machte. So begreift man, daß auch die ältesten Prophetenportale sich in Italien befinden. Meister Wilhelm hat im Anfang des 12. Jahrhunderts an der Porta Maggiore des Domes von Modena Moses mit Aaron, Daniel, Zacharias, Michäas, Abdias, Habakuk, Ezechiel, Isaias, Jeremias, Malachias, Sophonias den Aposteln gegenübergestellt. Meister Nikolaus brachte am Dom zu Ferrara um 1135 die vier großen Propheten in Verbindung mit der Annuntiatio beatae Mariae Virginis. Am Hauptportal des Baptisteriums von Parma hat Benedetto Antelami um 1196 die Anbetung der Weisen mit den Zweigen einer Ranke, in denen zwölf Propheten mit je einem Brustbild der Apostel sitzen, umzogen. Ich verweise noch auf die vier lebensgroßen

Propheten am Hauptportal des Domes von Cremona (1107—1114). Vgl. Venturi a. a. O. III Fig. 162—165.

Ich begnüge mich mit diesen datierten Denkmälern aus den Anfängen der monumentalen Plastik des Mittelalters. Es ergibt sich aus ihnen, daß man im 12. Jahrhundert die Propheten in dem streng theologischen Sinne als Zeugen für die wunderbare Geburt des Erlösers verwendete. Sie knüpft also genau an den schüchternen Versuch an, den die christliche Kunst in ihren ersten Anfängen bei dem Isaiasbild in der Priscilla-Katakomben machte. Der andere Gedanke, der unter dem Einfluß der Concordia veteris et novi Testamenti entstand, die Propheten als Seitenstück zu den Aposteln zu nehmen, lebt ebenfalls noch fort. Drastisch kommt er am Fürstenportal des Domes zu Bamberg zum Ausdruck, wo die Propheten die Apostel wie auch anderwärts auf ihren Schultern tragen. Das Motiv ist wahrscheinlich von Chartres übernommen, wo in den Glasfenstern des Südportals der Kathedrale die vier großen Propheten die vier Evangelisten auf den Schultern zeigen.

Bald jedoch verflüchtigt sich diese streng theologische Auffassung der Prophetenbilder, und man bringt sie ohne Schriftrollen und ohne Beziehung zu dem messianischen Gedanken in verschwenderischer Fülle an den Portalen und Fassaden an, so an den Portalen von S. Marco in Venedig und besonders in Siena und Orvieto; die Prophetenbilder werden zu architektonischen Zierstücken (vgl. von der Gabelentz a. a. O. S. 48).

3. In der Kunst der nordischen Gotik des 13. und 14. Jahrhunderts, die in Chartres, Laon, Straßburg usw. noch vortreffliche Prophetenbilder geschaffen hat, rücken die Vertreter der verbalen Prophetie deswegen in den Hintergrund, weil man hier die typologische Prophetie bevorzugte, oder sie doch mit der verbalen auf eine Stufe stellte. Dazu treten die Glieder des Jessebaumes, denen man ebenfalls prophetischen Charakter zumaß.

Als eines der vortrefflichsten Prophetenportale, wo die ursprüngliche Auffassung noch deutlich zum Ausdruck kommt, muß die Westfassade des Straßburger Münsters gelten, wo 14 herrliche Prophetenfiguren der Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Mittelpfosten zugeordnet sind (Bild 123). In Chartres am Nordportal ist die typologische Prophetie mit der verbalen auf eine Stufe gestellt. Man begreift das, wenn man erwägt, daß Chartres eine der Pflögestätten der typologischen Manier ist. Übrigens kennen auch das 13. und 14. Jahrhundert ganze Prophetenreihen, aber sie wurden gewöhnlich in kleinen Figuren in den Archivoltten angebracht. In Bourges sind auf Glasfenstern alle 16 Propheten den Aposteln und Evangelisten in gleicher Ausrüstung gegenübergestellt (vgl. Cahier, Vitraux de Bourges pl. xx xxi xxi). Die Kathedrale von Reims hat ihre Prophetengalerie an der Südseite und im Innern der Portale.

4. Außer an Portalen und Fassaden von Kirchen hat man im Mittelalter an Kanzelbrüstungen Prophetenbilder angebracht. Sie sollen hier den Predigern als Vorbild in der eifrigen Verkündigung des Wortes Gottes dienen.

Vgl. Venturi III Fig. 524 525 555. — Die Kanzel im Dom von Salerno, unter Erzbischof Romuald II. (1153—1181) errichtet, zeigt die Propheten mit den Evangelistensymbolen. Propheten und Evangelisten hat Niccolò Pisano (1260) an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa angebracht. Aus der Werkstatt dieses Meisters stammt die Kanzel im Dom von Siena mit 14 Propheten. Je zwei Propheten mit einer Sibylle hat Giovanni Pisano an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja verbunden (1301) (vgl. Venturi IV Fig. 126 ff.), während derselbe Meister an der Kanzel im Dom zu Pisa (1311) die Propheten wieder mit den Evangelisten vereinigte. Besonders gern hat man in Italien Jonasszenen an Kanzeln angebracht, wohl als abschreckendes Beispiel für solche Prediger, die sich wie Jonas der Verpflichtung, das Wort Gottes zu verkünden, zu entziehen suchten: an den Ambonen von S. Giovanni del Toro in



Ravello, in Gaëta, S. Pietro di Minturno, Positano, Moscufo, Sessa (vgl. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 50). Auch in der nordischen Kunst kommt das Motiv vor.

5. Um die Individualisierung der einzelnen Gestalten hat sich die frühmittelalterliche Kunst nicht bemüht; eine Figur sieht der andern gleich. Alle tragen langes Untergewand, weiten Mantel und Sandalen. In der Rechten halten sie gewöhnlich eine Schriftrolle, später ein aufgerolltes Schriftband. Erst vom 13. Jahrhundert ab hat man versucht, die einzelnen Propheten zu charakterisieren, indem man auf ihr Schriftband entweder den Namen oder eine besonders markante Stelle aus ihren Prophezeiungen schrieb. Oft erscheinen bei Statuen am Sockel Züge aus dem Leben oder eine bezeichnende



Bild 123. Propheten vom Hauptportal des Straßburger Münsters.

Szene aus ihren Weissagungen. Vom Ende des 14. Jahrhunderts an hat man mit Vorliebe die Prophetengestalten stark individualisiert, indem man als Modelle berühmte Zeitgenossen nahm. So am Campanile zu Florenz in den Meisterwerken des Andrea Pisano, Donatello usw.

6. In den byzantinischen Prophetenhandschriften erscheinen oft zu Beginn des Textes feierliche Autorenbilder, während der Inhalt selbst nicht illustriert wird. Um so auffallender ist es, daß eine abendländische Bibel aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts alle Bücher der Propheten aufs reichste illustriert und mit Vorliebe Miniaturen zu den Visionen liefert. Es ist dies die oft genannte Bibel aus Sant Pere de Roda (Rod. B.). Die mit ihr verwandte Bibel aus Ripoll bringt Zyklen nur zu Ezechiel und Daniel. Einige beachtenswerte Miniaturen finden sich auch in den Salzburger Bibeln.

Vgl. Neuß, Die katalanische Bibelillustration S. 84 ff. Ich führe im Folgenden die wichtigsten Szenen aus der Rod. B. an unter Hinweis auf andere bedeutsame Prophetenbilder, soweit sie im Vorhergehenden noch nicht genannt sind.

Isaias: die Gottesvision; seine Zunge wird gereinigt; Isaias am Krankenbett des Ezechias und die Zersägung des Propheten. Die Reinigung der Zunge des Isaias kommt merkwürdigerweise zweimal vor auf den Wandfresken in S. Maria d' Aneu (Spanien, 13. Jahrh.) unter der thronenden Madonna mit dem Kinde (vgl. Neuß a. a. O. S. 84 f.). Die Salzburger Gumpertsbibel illustriert das Auftreten des Propheten am Krankenbett des Ezechias in einem ganzen Zyklus (Swarzenski Taf. xl). Auch das Martyrium des Isaias ist mehrfach zu belegen: auf den frühkoptischen Fresken in El-Kargeh (vgl. Kaufmann, Handbuch 2. Aufl. Fig. 130), im Pariser Gregorkodex Cod. gr. 510, in der Walthersbibel (Swarzenski Taf. xxv). Am Portal von St-Honoré zu Amiens steht er mit gespaltenem Kopfe. Im übrigen faßte man im hohen Mittelalter die Bedeutung des großen Propheten zusammen in seinen messianischen Verkündigungen. Er steht darum an den Portalen, die das Weihnachtsgeheimnis illustrieren, zusammen mit den übrigen Herolden Christi, so in Moissac, Arles, Clermont, am Südportal der Kathedrale von Reims. (Siehe auch das Isaiasbild von Perugino in der Festschrift für Friedländer S. 214.)

Jeremias. Miniaturen zu seinem Buche haben sich nur in der Rod. B. erhalten (vgl. Neuß S. 86 f. und Fig. 92). Der Zyklus endigt mit der Steinigung des Propheten. Diese auch am Portal von St-Honoré zu Amiens. Eine Jeremiasstatue am Campanile zu Florenz. Die schmerzgebeugte Gestalt des Propheten von Michelangelo an der Decke der Sixtina ist bekannt.

Ezechiel. Während die Jeremiasvisionen meines Wissens niemals dargestellt sind, werden aus Ezechiel schon in der altchristlichen Kunst eine Reihe von Visionsmotiven übernommen. So kommt die Erweckungsvision (37, 1 ff.) auf einem Goldglas aus Köln und auf etwa neun römischen Sarkophagen vor (vgl. Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst S. 141 ff.). Die byzantinischen Künstler entnehmen aus Ezechiel die Gottesvision (1, 1 ff.), die Tetramorph-Cherube, die auch in die karolingisch-ottonische Kunst übergehen (vgl. Neuß ebd. S. 158 ff.).

Die Rod. B. hat zu Beginn des Textes zwei Blätter mit Miniaturen zu den wichtigsten Visionen: Berufung des Ezechiel, die Gottesvision, das Verzehren der Buchrolle, die symbolische Belagerung Jerusalems, das Abschneiden, Wägen, Verbrennen und Zerstören der Haare, die Strafrede gegen die Berge Israels, die Greuel im Tempel und ihre Bestrafung, die Vision der auferweckten Gebeine, die Vereinigung der beiden Stäbe und endlich das Martyrium des Propheten (vgl. Fig. 94 u. 96 bei Neuß). Ähnlich, nur etwas kürzer, ist der Zyklus in der Rip. B. (vgl. Fig. 93, 95 u. 97 ebd.). Dazu kommen noch fünf Szenen im Pariser Haimo-Kommentar (Bibl. Nat. cod. lat. 12302), abgeg. bei Neuß Fig. 41 u. 42.

Man versteht es, daß man solche Dinge in Büchern als Miniaturen darzustellen suchte; aber daß sie auch in monumentaler Form zum Schmuck von Kirchendecken verwendet wurden, wie das in der Unterkirche zu Schwarzhofendorf geschah, war und blieb eine singuläre Erscheinung. Hier hat nämlich im 12. Jahrhundert ein unbekannter Meister in die Gewölbezwickel ungefähr dieselben Motive, die wir in den Miniaturen dargestellt fanden, und wohl in Abhängigkeit von solchen, hineingezwängt. Allerdings sind sie nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten, denn sie wurden im 18. Jahrhundert übertüncht, im 19. wieder aufgedeckt und übermalt. In diesem Zustande haben sie E. aus'm Weerth (Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, Taf. xviii—xxxviii) und Clemen (Rheinlande V 3 Fig. 243—249 und Taf. 29) herausgegeben; vgl. auch Clemen, R. M. S. 329 ff.). W. Neuß hat alsdann in seinem bereits genannten Buche über Ezechiel S. 225 ff. in sorgfältigen Untersuchungen den ursprünglichen Bestand festgestellt und den Zyklus erklärt. Danach waren in den vier Kreuzarmen der Unterkirche zu Schwarzhofendorf etwa in der Art der Rod. B. sechzehn Szenen aus dem Buche Ezechiel dargestellt. Aber der rheinische Meister wußte über die Miniaturen

hinaus, soweit wir sie aus den katalanischen Bibeln kennen, seinem Zyklus einen monumentalen Mittelpunkt zu geben, indem er die vier großen mittleren Gewölbe-felder mit vier Szenen aus der Vision vom neuen Tempel (Ez. 40—44) schmückte: 1. der Prophet sieht den neuen Tempel; 2. er mißt seinen Umfang; 3. er entsühnt und weiht den Brandopferaltar; 4. Anblick des verschlossenen Osttores. Dieses mes-sianische Gesicht, das den Höhepunkt aller Visionen Ezechiels bildet, ist hier mit Recht in den Mittelpunkt gestellt, während es in der Rod. B. gar nicht und in der Rip. B. nur mit einer Szene vertreten ist.

In Amiens sitzt Ezechiel in einem Vierpaß, das Haupt auf die Rechte gestützt und vor sich das geheimnisvolle Rad. Naiver als hier kann die gewaltige Gottes-vision Ez. 1, 4 ff. nicht gefaßt werden; grandioser sie darzustellen, als Raffael, der allerdings auch zu dem Notbehelf der die Gottheit stützenden Engel griff, in seinem bekannten Bilde in der Galerie Pitti zu Florenz sie zum Ausdruck gebracht hat, ist menschlicher Kunst wohl unmöglich. Darum verschwinden von nun an die ezechie-lischen Motive aus der Kunst.

Daniel. Die Rod. B. füllt fünf Folioseiten mit Miniaturen zum Buche Daniels (vgl. Fig. 68—102 bei Neuß). Der Miniator der Rip. B. hat viel weniger Szenen, aber er hat diese mit vielen Einzelheiten ausgestattet (Fig. 103). Die Handschriften der Beatus-Apokalypsen bringen ebenfalls einen Danielzyklus, weil darin stets der Kommentar des Hieronymus zum Buche Daniel beigegeben ist. Wenn man sich erinnert, wie schon in der sepulkralen Kunst das Buch Daniel die Quelle viel-verbreiteter Kunstmotive ist — ich erinnere an die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, Daniel als Drachentöter, die Geschichte Susannas usw. — so begreift man, daß dieses Buch auch im frühen Mittelalter seine Volkstümlichkeit bewahrte. Wenn Daniel neben den übrigen Propheten an den Portalen des hohen Mittelalters erscheint, ist er stets jugendlich dargestellt und mit kurzen Gewändern. Ich erinnere an die schöne Statue an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

Auch die kleinen Propheten werden in den beiden katalanischen Bibeln illustriert (vgl. Fig. 105—118 bei Neuß). Auch hier haben es die Zeichner vornehm-lich auf die Visionen abgesehen; darum weist das an Visionen reiche Buch *Zacharias* drei Folioseiten mit Miniaturen auf (vgl. Neuß S. 97). In der monumentalen Kunst des Mittelalters sind von den kleinen Propheten wenige als deutlich charakterisierte Persönlichkeiten volkstümlich geworden. Wir finden *Hoseas* mit der Hure, am Portal von St-Honoré zu Amiens, ebenda *Sophonias* mit der Laterne an der Westfassade. *Habakuk*, dem Daniel auf wunderbare Weise Speise bringend, ist auf altchristlichen Sarkophagen ein beliebtes Motiv (vgl. Garrucci Taf. 318 3 323 2 358 3 365 2 367 1 2 3). Auch im Mittelalter erhielt sich die Szene, so in S. Fedele zu Como, an der Westfassade zu Amiens, im Dom zu Worms (abgeb. Großh. Hessen Fig. 92 u. 93). *Balaam*, auf den Stern deutend, kommt in der Katakomben Pietro e Marcellino dreimal vor (vgl. Wilpert I Taf. 158 2 159 3 165). Im Mittelalter hat man ihn durch Beifügung des Esels gekennzeichnet, so auf einem Kapitäl zu Autun, am Nordportal zu Chartres, am Südportal zu Amiens.

7. Die außerbiblischen Ergänzungen der Propheten sind die Sibyllen. Diesen Namen tragen weissagende, in der mittelalterlichen Kunst den Pro-pheten zugeordnete Frauen, die verschiedenen Zeiten und Völkern zugeteilt werden. Weder über Zahl noch Namen und Heimatland stimmen die Alten überein. An historische Persönlichkeiten ist dabei nicht zu denken.

Vgl. J. Geffcken, *Die Oracula Sibyllina* (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte), Leipzig 1902; Ders., *Komposition und Entstehungs-zeit der Oracula Sibyllina: Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchrist-lichen Literatur N. F. VIII*, Leipzig 1902; Barbier de Montault, *Iconographie des Sibylles*, Arras 1874; É. Mâle, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesenta-verint*, Paris 1899; Ders., *L'art religieux de la fin du moyen-âge* S. 255 ff.; Angelina Rossi, *Le Sibille nelle arti figurative italiane: L'Arte XVIII* S. 420 ff.



Es handelt sich hier um Reste der Uoffenbarung und uralte Volkstraditionen von dem künftigen Erlöser, die die Völker bei ihrer Wanderung aus der Euphratniederung mitnahmen und in den Nöten der Zeiten pfleglich ausgestalteten. Dies geschah vornehmlich in den jüdisch-hellenistischen Kreisen unter dem Einfluß der messianischen Weissagungen des Alten Testaments in dem Jahrhundert vor Christus. Aber auch in der nachchristlichen Zeit erhielt sich das Interesse an den sibyllinischen Weissagungen, wie man besonders an den Werken der Kunst ersehen kann, noch lange lebendig.

Ältere Autoren sprechen nur von einer Sibylle; Varro zählt in einer Stelle seiner „*Antiquitates rerum humanarum et divinarum*“, die uns Laktanz (*Divin. Instit.* I S. 6) aufbewahrt hat, zehn Sibyllen auf. Die heidnischen Sibyllenorakel, die in der römischen Königsgeschichte die bekannte Rolle spielen, sind bis auf wenige Bruchstücke verloren gegangen. Die heute noch erhaltenen *Oracula Sibyllina*, die Geffcken neuerdings herausgegeben hat, bestehen aus einer jüdischen Grundschrift in christlicher Überarbeitung aus der Zeit vom 2. vorchristlichen Jahrhundert bis zum 4. Jahrhundert nach Christus. Der Inhalt setzt sich zum größeren Teil aus geschichtlichen, in Form der Prophetie gekleideten Erzählungen über die alten Völker, Reiche, Städte, Inseln, verbunden mit Mahnungen, Drohungen, messianischen Verheißungen und eschatologischen Partien zusammen. In den Kreisen der orthodoxen Theologen waren diese Texte fast ganz unbekannt, wie auch die christliche Umgestaltung wohl nicht bei ihnen entstanden ist. Augustinus (*De civitate Dei* XVIII 23) übersetzt das berühmte Akrostichon auf Jesus Christus, das der erythräischen Sibylle in den Mund gelegt wird; aber er entnimmt es Laktanz (*Divin. Instit.* VII 16). Die nämliche Stelle wird auch der Sibylle in dem berühmten pseudo-augustinischen *Sermo contra Paganos, Iudaeos et Arianos de symbolo* (Migne, P. I. 42 S. 1117 ff.) beigelegt.

8. In der christlichen Kunst treten Darstellungen der Sibyllen erst seit dem 11. und 12. Jahrhundert auf; zunächst ist es nur die erythräische Sibylle, die vorkommt. Sie verdankt ihre Volkstümlichkeit dem genannten pseudo-augustinischen *Sermo*; und dann die tiburtinische, die durch eine römische Lokaltradition eingeführt wird.

Das älteste Beispiel einer Sibyllendarstellung konnte Kraus unter den Prophetenbildern von S. Angelo in Formis (Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis: Sonder-Abdr. aus dem Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIV) feststellen. Die nämliche Sibylle (erythräische) findet sich alsdann an dem Portale von Laon und dem Chorgestühl von Auxerre. Überall, wo im 13. und 14. Jahrhundert eine Sibylle erscheint, wie an einem Leseputz in Sessa (vgl. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* II Taf. 65), im Dom zu Orvieto, im Palast zu Avignon, ist stets die erythräische gemeint. Griechische Historiker, wie Malalus, Suidas Cedrenus, wissen von einer Erscheinung der Pythia vor Augustus zu erzählen und berichten, die griechische Seherin habe dem Kaiser die Herrschaft des Sohnes Gottes geoffenbart. Mittelalterliche Schriftsteller ersetzen die Pythia durch die Sibylle von Tibur (Godfried von Viterbo, *Speculum regum*, in *Monum. Germ. hist.* XXII S. 68). Danach habe die Sibylle dem Kaiser die Jungfrau mit dem göttlichen Kind im Arm am Himmel gezeigt, während eine Stimme erscholl: „*Haec est ara coeli.*“ Augustus habe diese Worte alsdann auf einem Altare, den er dem künftigen Herrn der Welt widmete, einhauen lassen. Schon am Ende des 12. Jahrhunderts wird diese Begegnung des Augustus mit der Sibylle auf einem Marmoraltar in der Kirche „*Ara coeli*“ auf dem Kapitol in Rom dargestellt (Muratori, *Antiquitates ital.* III S. 880), und Pietro Cavallini hat sie ebendort in der Apside gemalt. Volkstümlich wird die tiburtinische Sibylle durch ihre Aufnahme in die „*Legenda aurea*“ und in das „*Speculum humanae salvationis*“, aus dem es Jan van Eyck auf einem Altargemälde in Ypern und Rogier van der Weyden auf dem Triptychon von Middelburg (Museum in Berlin) übernahmen. Auch auf französischen Glasgemälden des 16. Jahrhunderts ist sie öfters zu treffen (vgl. *Mäle* III S. 255). Im 15. Jahr-

hundert begegnet sie auch öfters am Niederrhein, so auf dem Bordesholmer Altar in modisch reicher Tracht mit Flügelhaube (Abb. 394 bei Bergner, Handbuch), zweimal in Kalkar, in Xanten, am Triumphbogen zu Liersdorf (Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler der Rheinlande Taf. 51 3); alsdann im Dom zu Gurk (Mitteil. Z.-K. N. F. XIX S. 241). Beide Sibyllen sind vereinigt am Campanile des Domes von Florenz und an der Kathedrale von Siena (14. Jahrh.).

9. Daneben geht seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts eine andere Überlieferung her, die es auf die Sibyllen überhaupt absieht, insofern sie ein Kollegium von gottesleuchteten Frauen darstellen, die sich als Seitenstücke der Propheten verwenden lassen.



Bild 124. Sibylle von Giovanni Pisano.

(Phot. Alinari.)

In der Literatur hat man im frühen und hohen Mittelalter die Sibyllen nie ganz vergessen, wie sich aus Isidor von Sevilla (Etymol. VIII S. 8), Rhabanus Maurus (De Universo XVI S. 3), Vincentius von Beauvais (Speculum hist. II S. 100—102) ergibt. Mit großem Eifer hat die beginnende Renaissance den sibyllinischen Gedanken aufgenommen und dadurch der Kunst neue Anregung gegeben (vgl. Kraus, K. G. II 2 S. 352 ff.). Man nimmt neuerdings an (Mâle III S. 256 ff.), daß die Gewohnheit, die Sibyllen als Kollegium weissagender Frauen den Propheten an die Seite zu stellen, durch die Druckausgabe der Divinae Institutiones des Laktanz, die 1465 zu Subiaco erfolgte, und durch Filippo Barbieris Schrift „Discordantie nonnullae inter s. Hieronymum et Augustinum“ aus dem Jahre 1481, worin alle Sibyllen nach Kleidung, Haltung und Attributen beschrieben werden, veranlaßt sei; aber die Sibyllen, die Giovanni Pisano an der Domkanzel in Pisa darstellte, und die sechs Sibyllen des gleichen Meisters an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (Venturi IV S. 194 ff.) sind jedenfalls aus diesem Einfluß nicht zu erklären, da sie

schon im Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden (Bild 124). Das gleiche gilt von den um hundert Jahre jüngeren Sibyllen Ghibertis an der Nordtüre des Baptisteriums von Florenz. Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen noch die zehn Sibyllen im Malatesta-Tempel zu Rimini (vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle II S. 386). Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß Georg Syrlin, als er zwischen 1469 und 1474 am Chorgestühl des Ulmer Münsters neun Sibyllen schnitzte, nämlich die Delphica, Libyca, Tiburtina, Hellespontica, Cumana, Cimeria, Frigia, Samia, Erythraea, von der neuen Laktanzausgabe beeinflußt ist, weil die meisten Texte, die ihnen beigegeben sind, aus Laktanz stammen. Mit Sicherheit kann dies von den Sibyllen behauptet werden, die den Fußboden der Kathedrale von Siena schmücken (vgl. *Annales archéol.* XVI S. 348 ff.), und jenen, die Perugino im Cambio zu Perugia malte (Bild 125 u. 126).

Filippo Barbieri zählt in der obengenannten Schrift zum ersten Mal zwölf Sibyllen auf und fügt der aus Laktanz bekannten Liste die Sibyllen Agrippa und Europa bei. Wahrscheinlich übernahm er diese Namen wie auch die sonst nicht



(Phot. Alinari.)

Bild 125 u. 126. Sibyllen. Gemälde von Perugino.

gebrauchten Texte, die er den einzelnen Prophetinnen beilegte, aus mittelalterlichen Fortbildungen der *Oracula Sibyllina* (vgl. *Måle* III S. 261 ff.). Von jetzt ab erscheint das Kollegium der Sibyllen gerne in der Zwölfzahl; so malte sie Ghirlandajo (1485) in der Dreifaltigkeitskirche in Florenz, Attavante im Brevier des Matthias Corvinus (1492), Pinturicchio (1494) in dem Appartamento Borgia im Vatikan und 1501 in der Kirche S. Maria Maggiore zu Spello; 1493 bringt sie Pollaiuolo am Grabmal Sixtus' IV. zu Rom an. Im Anfang des 16. Jahrhunderts erscheinen sie in den Kirchen des hl. Johannes in Tivoli, S. Pietro in Montorio und S. Maria sopra Minerva in Rom. Dazu kommen die Stiche des Baccio Baldini (vgl. *Måle*, *Gazette des beaux-arts* 1906 S. 89 ff.). Die Baldinischen Stiche sind vortrefflich reproduziert in dem Jahressheft 1886 der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft (Nr. 3). In allen diesen Fällen ist der Einfluß Barbieris nach den Untersuchungen von *Måle* mit Sicherheit anzunehmen. Ob nun auch Michelangelo mit seinen fünf vielbewunderten Sibyllengestalten an der Decke der Sixtinischen Kapelle, wie *Måle* annimmt, aus Barbieri schöpfte, oder ob er seine Anregung dazu aus Marsilio Ficinos berühmter, im Jahre 1474 erschienener Schrift „*De christiana religione*“ nahm, wie Kraus lieber will, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Genug, daß wir das wunderbare Kollegium von



sieben Propheten und fünf Sibyllen aus der Meisterhand des Michelangelo besitzen. Er malte die Persica als bejahrte Frau im Buche der Weissagung lesend; die Erythräa, jugendlich schön, in einem Buche blätternd, ein Genius zündet die über ihr hängende Lampe mit der Fackel an; die Delphica voll jugendlicher Begeisterung, in schwungvoller Bewegung eine Schriftrolle haltend (Bild 127); die Cumana, eine kräftige Greisin, mit halbgeöffnetem Mund lesend; die Libyca in rascher Wendung nach der hinter ihr liegenden Schrift greifend. Voll Schönheit und Anmut sind die bekannten Sibyllen von Raffael an der Kapelle Chigi in S. Maria della Pace zu Rom, nämlich die cumanische, persische, phrygische und tiburtinische, die drei erstgenannten jugendlich mit je einem begleitenden Engel.

Sicher ist nach den Untersuchungen von Mâle (III S. 265 ff.), daß die Abhandlung Barbieris über die Sibyllen auch in Frankreich bekannt war und den Künstlern Stoff zu einer Reihe von ansprechenden Kompositionen bot. Ein neuer Typus der Sibyllen tritt uns hier alsdann gegen Ende des 15. Jahrhunderts in den vielverbreiteten „Heures“ entgegen. Sie tragen hier Embleme, die sich auf das Leiden Christi beziehen: Laterne, Schwert, Dornenkrone, Geißel, Kreuz; so in den „Heures“ des Louis de Naval und andern (vgl. Mâle a. a. O. Fig. 134–147).

Diese Motive werden dann in einer Reihe von Fällen von spätgotischen Glasmalern übernommen. Wir erinnern nur an den schönen Zyklus von Glasgemälden in Auch, wo Arnaud de kiert sind (Bild 128 u. 129). Über weitere Sibyllendarstellungen vgl. noch Mâle III S. 274 Anm. 2; „Kunstfreund“ XI (1895) S. 72 u. XIII (1897) S. 28 ff.; Archiv für christliche Kunst 1896 S. 41 ff.



Bild 127. Die delphische Sibylle von Michelangelo.

Moles zwischen 1507 und 1513 in jedem Fenster ein Offenbarungsgeheimnis darstellte und jeder Szene einen Patriarchen, einen Propheten und eine Sibylle beifügte (vgl. Revue de l'art chrétien 1895 S. 21 ff. u. 119 ff.). Auch Plastiker haben die Sibyllen mit diesen Emblemen dargestellt; es sei auf die Skulpturenreihe am Portal der Kathedrale zu Aix-en-Provence (Fig. 149 bei Mâle a. a. O.) hingewiesen. Besonders reizvoll ist die Gruppe am Nordportal der Kathedrale von Beauvais, wo einerseits die vier Evangelisten und andererseits die vier abendländischen Kirchenväter von Sibyllen flan-

kiert sind.

## § 16. Die Psalterillustration und die Miniaturen zum Hohen Lied

Literatur: A. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin 1895. — A. Hasehoff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 9. Straßburg 1897. — Kondakoff, Die Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift des 9. Jahrhunderts aus der Sammlung Chludoff: Abhandlung der Moskauer Archäol. Gesellschaft VII. Moskau 1878 (russisch). — Ders., Histoire de l'Art Byzantin. 2 Bde. Paris 1886–1891, passim. — A. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtsalter. Leipzig 1880: Abhandlungen der

Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., phil.-hist. Klasse VIII S. 187 ff. — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1900.

1. Die mittelalterlichen Psalterien enthalten regelmäßig das Kalendarium, die 150 Psalmen, die biblischen Cantica, die Oratio dominica, das apostolische oder das athanasianische Symbolum und die Allerheiligenlitanei. In den Prachthandschriften zeigen die zwölf Blätter des Kalendariums neben dem Festverzeichnis meist eine Apostelfigur, darüber eine Monatsarbeit oder ein Tierkreisbild. Die Anfänge der Psalmen weisen reichen Initialenschmuck auf. Die figürlichen Bilder können dreierlei Art sein: rein historisch mit Darstellungen von Vorgängen aus dem Leben Davids, bei denen er nach den Überschriften den betreffenden Psalm gedichtet hat; typologisch, indem sie Ereignisse aus dem Leben Christi bringen, für die der Psalmentext eine Prophezeiung oder ein Vorbild enthält; die dritte Klasse der Psalmenminiaturen übertragen die Worte des Textes unmittelbar in ein sinnliches Bild.



Bild 128. Sibyllen und die vier Evangelisten vom Nordportal der Kathedrale zu Beauvais.

Das christliche Altertum hat das Psalmenbuch, obwohl es die volkstümlichste unter allen Schriften des Alten Testaments war, nicht illustriert; die ältesten illustrierten Psalterien stammen aus dem 8. u. 9. Jahrhundert. Einzelne Motive wurden allerdings frühzeitig aus den Psalmentexten übernommen, so der auf dem Löwen und Drachen schreitende Erlöser (Ps. 90, 3) und der trinkende Hirsch (Ps. 41, 2). Außerdem hören wir aus dem 5. Jahrhundert von einer monumentalen Psalmenillustration, die Bischof Neon von Ravenna in seinem Triclinium der Basilica Ursiana nach Ps. 148 anbringen ließ (vgl. Wickhoff, Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna: Repert. für Kunstwissenschaft 1894 S. 10 ff.).

2. Im 9. Jahrhundert, nach Beendigung des Bilderstreites, hat man im Bereiche der byzantinischen Kunst begonnen, das Psalterium mit einem Schatz von Bildern auszustatten, die zu den eigentümlichsten und interessantesten Leistungen der gesamten mittelalterlichen Kunst gehören. Ohne Vorarbeiten auf diesem Gebiete ist es den Künstlern gelungen, lyrische Texte ohne malerische Anschaulichkeit künstlerisch so darzustellen, daß sie Jahrhunderte hindurch typische Geltung erlangten.



Nach Kondakoff und Tikkanen (a. a. O. S. 11 ff.) zerfallen die griechischen Psalterien, wie wir sie vom 9. Jahrhundert ab kennen, in zwei Redaktionen, in die mönchisch-theologische und in die aristokratische. Der wichtigste Vertreter der ersten Klasse ist der von Kondakoff untersuchte Chludoff-Psalter aus dem 9. Jahrhundert, dessen Illustrationsweise sich bis ins 16. Jahrhundert verfolgen läßt. Wie ein fortlaufender Kommentar lenken die skizzenhaften Zeichnungen, die auf breitem Rande neben dem Texte stehen, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die schwierigen Stellen. Es entsteht so eine Art von „Orbis pictus“ von mehr literarisch-didaktischer als künstlerischer Absicht, denn die meisten Miniaturen stehen in enger Beziehung zum Text. So erscheint die Salbung Davids durch Samuel, seine Flucht vor Absalom, sein Aufenthalt in der Höhle, weil diese Tatsachen in den Überschriften kurz angegeben werden. Interessanter sind jene zahlreichen Miniaturen, die die poetischen Bilder des Psalmisten direkt in anschauliche Formen übertragen. So ist neben Ps. 11, 4: „Es vertilge der Herr alle trügerischen Lippen, die großsprecherischen Zungen“, ein Engel abgebildet, der mit einer Zange einer vor ihm liegenden Figur die Zunge ausreißt (Tikkanen Fig. 34). Ebenso wortgetreu ist der Ausdruck Ps. 7, 16: „Eine Grube hat er geöffnet und sie ausgegraben; aber er fiel



Bild 129. Sibyllen und Kirchenväter vom Nordportal der Kathedrale zu Beauvais.

in das Loch, das er gemacht“, wiedergegeben in der Zeichnung: ein junger Mann fällt, wie ein neuer Phaëthon, über Hals und Kopf von der Höhe in eine Grube nieder, die man ihn selbst daneben graben sieht (Tikkanen Fig. 29). Als Beispiel dieser Illustrationsweise sei die Initiale zu Psalm 21 (circumdederunt me vituli multi) aus dem Albanipsalter wiedergegeben (Bild 130). Aber noch an schwierigere Stoffe wagen sich die byzantinischen Zeichner, wenn sie zu Ps. 36, 26 „die Barmherzigkeit“ illustrieren: Sie ist eine reich gekleidete Frau, die an Mönche Geld spendet; ein reicher Strauch wächst aus ihrem Diadem hervor, denn der Gerechte ist ja „wie ein Baum gepflanzt an den Wasserbächen“ (Ps. 1, 3; vgl. Tikkanen Fig. 57). Eine andere Gruppe von Miniaturen zeigen Anspielungen auf Vorkommnisse während des Bilderstreites (vgl. Tikkanen Fig. 78 ff.). Zahlreich sind auch die neutestamentlichen Szenen aus dem Leben Jesu, die aber nicht in chronologischer Ordnung erscheinen, sondern bei jenen Psalmen angebracht sind, die an den betreffenden Festen den Festgedanken vornehmlich ausdrücken.

Die aristokratische Gruppe, deren vornehmster Vertreter Cod. gr. 139 in der Pariser Nationalbibliothek ist, illustriert nur die Geschichte Davids und die biblischen Cantica und erweckt mehr das Interesse des Kunsthistorikers als des Ikonographen (Tikkanen S. 112 ff.).



3. Etwa um dieselbe Zeit wie im Osten beginnt man auch im Abendland das Psalterium in origineller Weise zu illustrieren. Was der Chludoff-Psalter für die byzantinische Miniaturkunst bedeutet, ist der Utrechtspsalter für die abendländische. Von hervorragenden Denkmälern kommen hier außerdem noch in Betracht das „Psalterium aureum“ in St. Gallen, der Albanipsalter in Hildesheim und die von Haseloff untersuchte Gruppe von Prachthandschriften des 13. Jahrhunderts.

Die älteste Psalterhandschrift des Abendlandes, welche einen Bilderschmuck aufweist, ist der sog. Psalter des hl. Augustinus im Britischen Museum, den angeblich Gregor d. Gr. dem Apostel der Angelsachsen sandte. Doch ist das einzige Bild darin, der unter seinen Sängern und Tänzern psallierende David, wohl das Werk eines angelsächsischen Künstlers des 8. Jahrhunderts. Ähnlich erscheint David als Sänger der Psalmen in der Initiale zu Psalm 1 im Albanipsalter (Bild 131). Der Utrechtspsalter, dessen originelle Illustrationskunst im Norden auf Jahrhunderte fortwirkt, hat durch Springer, Goldschmidt (Repert. für Kunstwissenschaft 1892 S. 156 ff.), Durieu (Mélanges Julien Havet, Paris 1895), Tikkanen (a. a. O. S. 172 ff.) u. a. eine gründliche Untersuchung erfahren. Danach entstand die Handschrift um 830 im Kloster Hautvillers der Diözese Reims. Dagegen ist die Frage, ob wir in diesem Psalter einen Originalkodex vor uns haben, oder ob der Zeichner karolingische oder gar altchristliche bzw. byzantinische Vorlagen benützt hat, noch nicht geklärt. Ich möchte mich der Hypothese von Graeven (Die Vorlage des Utrechtspsalters: Repert. für Kunstwissenschaft XXI [1898] S. 1 ff.) anschließen, der die Vorlage in der östlichen Kunst sucht. Wenn der Beweis dafür aus der Ähnlichkeit der einzelnen Gebilde auch nicht mit Sicherheit geführt werden



Bild 130.  
Initiale zu Psalm 21, 13.  
Aus dem Albanipsalter  
zu Hildesheim.

Litanei und den beigefügten Orationen. Sie beziehen sich auf den Grundvers des jeweiligen Psalms und enthalten zumeist Gott Vater oder Christus als Schützer der Gerechten oder als Bekämpfer des Bösen (vgl. Goldschmidt a. a. O. S. 89 ff.).

Das „Psalterium aureum“ in St. Gallen (vgl. R. Rahn, Das Psalterium aureum, St. Gallen 1878) ist ausgezeichnet durch prachtvolle Initialen und Szenen aus dem Leben Davids.

Ein anderes „Psalterium“ hat in den letzten Jahren eine eingehende Untersuchung erfahren, nämlich jenes, das Erzbischof Egbert von Trier, der diese Diözese von 977 bis 993 verwaltete, auf der Insel Reichenau für seine Domkirche verfertigen ließ (vgl. H. V. Sauerland u. A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier: Codex Gertrudianus in Cividale, Trier 1901. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens). So wichtig diese Handschrift für die kunstgeschichtliche Forschung auch geworden ist dadurch, daß es Haseloff, von den großen Zierblättern und überhaupt von der ornamentalen Gestaltung ausgehend, gelungen ist, die Herkunft einer großen Zahl von illustrierten Handschriften zu bestimmen, die Vöge in seiner Schrift „Eine deutsche Malerschule

um die Wende des ersten Jahrtausends“ (Trier 1891) behandelt hat, so gering ist ihr ikonographischer Wert hinsichtlich der Psalmenillustration, denn es fehlen in ihr einmal alle jene Motive, die den Utrecht- und den Albanipsalter so interessant machen, nämlich die Wortillustration und die Begriffspersonifikationen; und dann sind an allen jenen Stellen, wo sonst biblische Szenen zu erscheinen pflegen, die ikonographisch wertlosen Bildnisse der Trierer Bischöfe angebracht.

Über die Miniaturen im Cod. Aug. CLXI saec. X in Karlsruhe siehe Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau S. 29 ff.

Wie beschaffen die Psalterillustration im 13. Jahrhundert war, zeigt die von Haseloff behandelte Gruppe von 15 Prachtpsalterien aus der thüringisch-sächsischen Malerschule. Charakteristisch für diese Psalterien ist die reiche Ausstattung des Kalendariums. Innerhalb des Textes selber finden wir regelmäßig einen chronologisch geordneten, auf den Inhalt der Psalmen keinen Bezug nehmenden Zyklus aus dem Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt; den Beschluß macht meist die Majestas Domini (vgl. Haseloff a. a. O. S. 87 ff.).

4. Die wichtigeren Miniaturen befinden sich in den abendländischen Psalterien immer an bestimmten Stellen, nämlich bei Ps. 1 26 38 52 68 80 97 109 oder bei Ps. 1 51 101.

Diese Stellen sind nicht zufällig gewählt, sondern sind bedingt durch die Psaltereintheilung, deren im

frühen Mittelalter im Abendland zwei gebräuchlich waren. Die eine ging von liturgischen Gesichtspunkten aus und betonte die acht Psalmen, mit denen die Matutinen und die Sonntagsvesper beginnen; die andere teilte ganz äußerlich das Psalterium in drei Abschnitte ein. Die erstere ist in den romanischen Ländern üblich, die letztere in Irland. Sie verbindet sich in den germanischen Ländern mit der Achteinteilung, und es

sind seit dem 10. Jahrhundert beachtenswerte Versuche, den Inhalt dieses mystischen Buches in Bildern wiederzugeben, bekannt geworden.

Es sei hier darauf hingewiesen, daß die sog. Gumpertsbibel in Erlangen das Buch Ecclesiastes durch Bilder der irdischen Mühsale, das Buch der Weisheit durch die thronende Sapientia zwischen der Geißelung und Kreuzigung, das Hohelied durch die Jakobsleiter, das Buch Jesu Sirach durch die thronende Weisheit zwischen Gruppen, die den „amor coniugum“, den „amor proximorum“ und den „amor fratrum“ darstellen, schmückt (vgl. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei Abb. 125 138 u. 142). Höchst bedeutsam sind zwei Miniaturen, die ein Reichenauer Künstler aus dem 10. Jahrhundert dem Text des Hohenliedes im Cod. A. I. 47 in der staatl. Bibliothek zu Bamberg beifügte. In der ersten ist eine Taufhandlung geschildert: Ein Täufling sitzt bereits im Taufbecken; der Priester legt ihm die Hand auf. Drei andere Taufkandidaten stehen daneben. Von da wandelt in schön geschwungener Linie ein Zug Getaufte,

entsteht so eine Zehnteilung.

5. Die übrigen poetischen Bücher des Alten Testaments weisen nur ganz vereinzelt Miniaturen auf. Weder aus der byzantinischen noch aus der spanischen Buchmalerei, wo man die meisten alttestamentlichen Schriften mit reichen

Bilderfolgen versah, lassen sich illustrierte Handschriften zum Hohen Lied, mit dessen Inhalt man sich soviel beschäftigte, nachweisen. Nur aus Deutsch-



Bild 131.

König David als Sänger der Psalmen.

Aus dem Albanipsalter zu Hildesheim.

Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen aufwärts, wo auf Wolken stehend die Ecclesia der ersten der herannahenden Frauen den Kelch reicht, der sie teilhaftig macht der Früchte des Opfers der Versöhnung; hinter ihr erscheint Christus am Kreuz, mit langer Ärmeltunika bekleidet. Das zweite Bild ist als Fortsetzung des ersten anzusehen: In der Initiale O, die als Mandorla dient, sitzt Christus zwischen

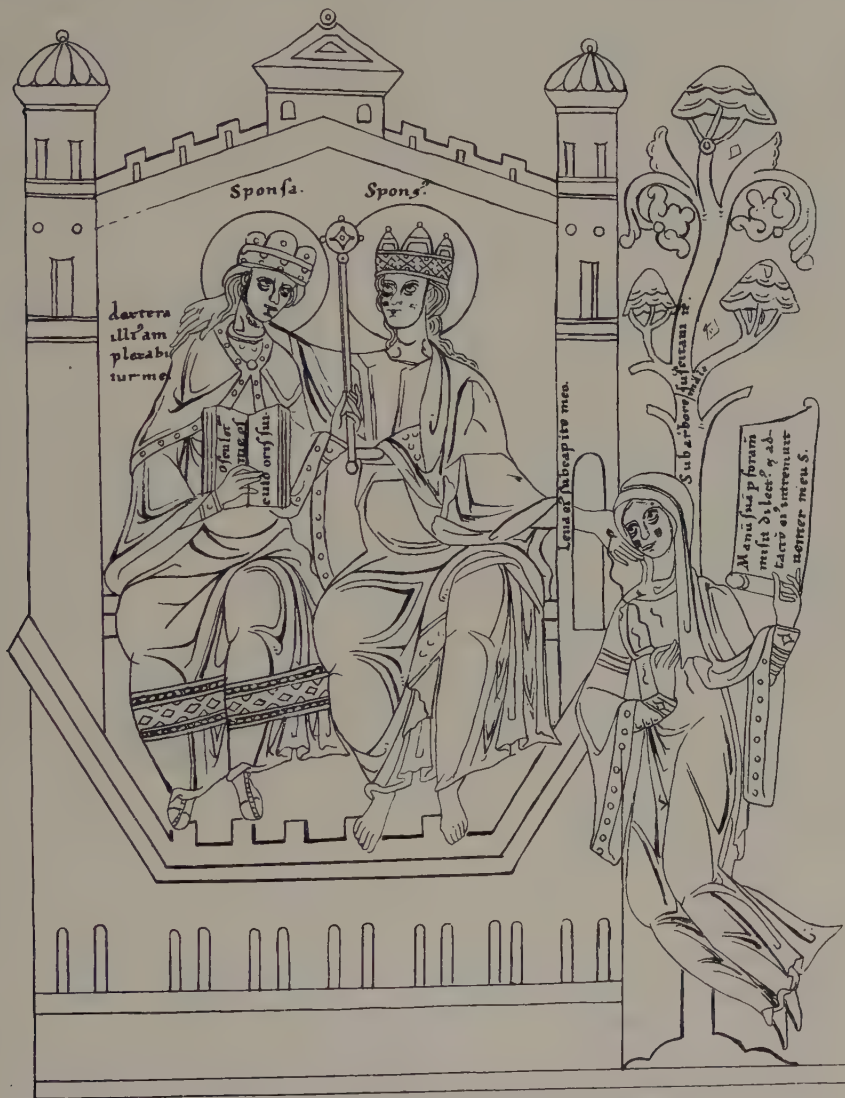


Bild 132. Titelbild zum Hohenlied-Kommentar des Honorius Augustodunensis.

je drei Seraphim auf der Weltkugel. Rechts, links und oberhalb von Christus erscheinen Gruppen von reich gekleideten Engeln. Unterhalb des thronenden Christus eine Gruppe von emporsteigenden Seligen, die vom Erzengel Michael empfangen werden (abgeb. bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 82). Es soll mit diesen Bildern der wesentliche Inhalt des Gedichtes, wie es die Kirche verstand, gegeben werden, nämlich die mystische Vermählung der Seele mit Christus. Der Anfang dieser Verbindung liegt in der Taufe, die Fortsetzung im Empfang des



Blutes Christi (erstes Bild). Ihre Vollendung erfährt die Vermählung in der andern Welt durch die Aufnahme der Seele in die ewige Seligkeit (zweites Bild). Vgl. auch Vöge a. a. O. S. 99 ff.

Viel gelesen wurde im hohen Mittelalter das Hohelied nach dem Kommentar des Honorius von Augustodunum, welchem Salzburger Miniaturisten des 12. Jahrhunderts n. Clm 4550 5118 18125, im Cod. lat. 942 der Wiener Hofbibliothek, Cod. XLIV aus Kloster Lambach und in solchen in der St. Florianer Stiftsbibliothek interessante, von Endres (Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius von Augustodunum) veröffentlichte Bilder beigaben. Auf dem Titelbild (unser Bild 132) sitzen der Sponsus und die Sponsa auf einem architektonisch aufgebauten Thron; der Sponsus legt seine Rechte um die Schulter der ihm zugeneigten Braut. Diese hält in der Linken zwischen sich und Bräutigam ein Zepter, in der Rechten ein Buch, in dem man liest:



Bild 133. Darstellung der Sunamitis im Hohenlied-Kommentar des Honorius Augustodunensis.

„Osculetur me osculo oris sui.“ Rechts schwebt eine verschleierte Frauengestalt an den Thron heran. Der Bräutigam legt ihr seine Linke, an der man die blutende Nagelwunde sieht, an die Wange. In der Linken hält sie ein Schriftband, dessen Text im Verein mit den übrigen eingeschriebenen Textstellen den Sinn des Bildes erkennen lassen. Es soll damit ein Abriss des Hohenliedes, so wie es Honorius verstand, gegeben werden: „Der in der Glorie des Himmels thronende Bräutigam Christus streckte seine Hand durch das Fenster, da er, die Herrlichkeit seines himmlischen Reiches verlassend, sich der Mühsal dieses Erdenlebens unterzog und seinen Feinden Vergebung der Sünden und das Himmelreich predigte... Er erlöste ferner durch seinen Tod am Kreuz die Menschheit vom ewigen Tod, so daß es jetzt für sie keinen höheren Ruhm mehr gibt als die Liebe Christi. Im Jenseits, in Gottes Umarmung findet der Wunsch der Menschenseele nach dem Friedenskuß seine endgültige Erfüllung“ (Endres a. a. O. S. 34).

Das zweite Bild zeigt die Filia Babylonis = Gentilitas; drei „philosophi“ führen zwei Kamele, auf deren einem die Braut sitzt. Drei Apostel und drei Märtyrer geben ihr das Geleite.

Auf dem dritten Bild kommt die Sunamitis, d. i. die vor dem Jüngsten Gericht sich bekehrende Synagoge, auf einem Wagen sitzend und eine Kreuzesfahne haltend heran. Die Räder des Wagens bilden Rundmedaillons mit den Evangelistenzeichen. Die vorgespannten Pferde werden von Aminadab, der Christus sinnbildet, geleitet (Bild 133).

Höchst merkwürdig ist die Darstellung der Mandragora ( = die dem Menschenleibe ähnliche Alraunwurzel). „Sie bedeutet den Rest der ungläubigen Menschheit, welcher nach dem Untergang des Antichrist sich zu Christus bekehrt. Sie erscheint als nackter Frauenrumpf, welchen drei Reginae am Arm geleiten, während vier Adolescentulae folgen. Rechts von ihr steht Christus, von Amici begleitet, und setzt ihr ein Haupt auf, das dem seinigen gleicht“ (vgl. Endres a. a. O. und die Tafeln am Schlusse des Buches).

## DRITTER ABSCHNITT

# IKONOGRAPHIE DER OFFENBARUNGSTATSACHEN DES NEUEN TESTAMENTS

Literatur: L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris 1918, S. 219 ff. — J. C. Broussolle, *Le Christ de la „Légende dorée“*. Paris 1904. — Rohault de Fleury, *L'Evangile*. 2 Bde. Tours 1874. — Mrs. Jameson and Lady Eastlake, *The History of Our Lord as exemplified in works of Art*. 3. Aufl. 2 Bde. London 1872. — Mâle II S. 179 ff. — Pokrowski, *Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie* (russisch). St. Petersburg 1892. — G. Sanoner, *La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises*: *Revue de l'art chrétien* 1905—1908. Ders., *La Bible racontée par les artistes du moyen-âge*: *Revue de l'art chrétien* 1909—1913.

## VORBEMERKUNG

Die Absicht aller Werke der christlichen Kunst aus der Zeit, die uns in der Ikonographie vornehmlich beschäftigt, ist stets auf die wunderbare Geburt, das Leben, Leiden und die Verherrlichung des Erlösers gerichtet. Darum wählt sie ihre Stoffe hauptsächlich aus dem Evangelium; und es ist kaum eine Erzählung darin enthalten, die von der Kunst nicht wäre dargestellt worden. Freilich trifft die monumentale Kunst des Mittelalters unter den biblischen Stoffen des Neuen Testaments eine merkwürdige Auslese, indem sie die großen Bilderzyklen fast nur aus der Kindheitsgeschichte und der Passion des Herrn gestaltet unter auffallender Vernachlässigung des öffentlichen Lebens Jesu. Es kommt das daher, daß die Künstler des Mittelalters ihren Stoff nicht unmittelbar aus der Heiligen Schrift entnehmen; ihre Lehrmeisterin war vielmehr die Liturgie, wie sie sich im Kirchenjahr um das Weihnachtsfest und um die Passionszeit mit Ostern gruppierte. Durch die Weihnachtszeit war die Kindheitsgeschichte Jesu gegeben. Mit ihr ist die Geschichte Marias, die man aus den Apokryphen ergänzte, unzertrennlich verbunden. An die Weihnachtszeit schließt sich die Fastenzeit mit dem Leiden Christi als liturgischem Inhalt und der Auferstehungstatsache als freudigem Hauptfest der Christenheit an. Zum Osterfestkreis gehören Christi Himmelfahrt und Pfingsten. Die Sonntage nach Pfingsten haben als liturgische Grundlage das öffentliche Leben Jesu mit seinen Wunderhandlungen und Lehrvorträgen. Zu besonderen Festtagen haben sich diese Vorgänge im Leben Jesu aber nicht ausgestaltet. Daraus erklärt sich ihr Zurücktreten in der bildenden Kunst. Wie man die Kindheitsgeschichte Jesu aufgebaut hat auf der außerkanonischen Geschichte Marias, so ließ man das Kapitel von der Verherrlichung des Erlösers ausklingen mit den Darstellungen über den glorreichen Tod und die Himmelfahrt seiner Mutter.

Die christliche Kunst hat sich aber schon in der Frühzeit nicht mit den historischen Bildern, wie sie auf Grund der biblischen und apokryphen



Berichte gegeben waren, begnügt. Sie hat dazu eine große Zahl von christologischen und marianischen Devotions- und Zeremonienbildern geschaffen. Wir haben darum im Folgenden auch von den Einzelbildern Jesu und von den zahlreichen marianischen Devotionsmotiven, wie sie besonders im ausgehenden Mittelalter beliebt wurden, zu handeln. Der Abschnitt über die Offenbarungstatsachen des Neuen Testaments umfaßt also folgende Kapitel:

- I. Das Marienleben und die Kindheit Jesu.
- II. Das öffentliche Leben Jesu.
- III. Die Passion.
- IV. Die Verherrlichung Jesu.
- V. Tod und Verherrlichung Mariens.
- VI. Die Einzelbilder Christi.
- VII. Das marianische Devotionsbild.

#### ERSTES KAPITEL

### DAS MARIENLEBEN UND DIE KINDHEIT JESU

#### § 17. Das Marienleben in der christlichen Kunst auf Grund der apokryphen Erzählungen

**Literatur:** W. Bauer, Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen. Tübingen 1909. — Mrs. Jameson, Legends of the Madonna. 3. Aufl. London 1872. — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. 2 Bde. Paris 1878—1879. — Broussolle, De la Conception immaculée à l'Annonciation angélique. Paris 1908. — Ders., L'Enfant d'après les saints livres et les saintes images. Paris 1916. — A. Venturi, La Madonna. Mailand 1900. — Muñoz, Iconografia della Madonna. Florenz 1905. — Kondakoff, Ikonographie der Mutter Gottes (russisch). St. Petersburg 1914. — Viktor Curt Habicht, Maria. Oldenburg 1926. — A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897. — Cécile Jégliot, La vie de la Vierge dans l'art. Paris 1927.

1. Frühzeitig hat man es als eine Lücke in den evangelischen Berichten empfunden, daß sie von dem Jugendleben der Mutter Gottes und ihrer Herkunft nicht das geringste berichten. Apokryphe Evangelien suchen diesem Mangel abzuhelpen.

Es kommen hier in Betracht: a) Das Protevangelium des hl. Jakobus (vgl. Tischendorf, Evangelia apocrypha, 2. Aufl. Leipzig 1876, S. 1—46). Darin wird die Geschichte der Jungfrau bis zur Ankunft der Magier in ansprechender Weise erzählt. Der Text stand in der morgenländischen Kirche im größten Ansehen, während er im Abendland verboten wurde. Das hinderte aber nicht, daß er im späten Mittelalter sich auch hier einer großen Beliebtheit erfreute. b) Das Pseudo-Matthäusevangelium oder Liber de ortu beatae Mariae virginis et infantia Salvatoris (vgl. Tischendorf a. a. O. S. 50—105). c) Evangelium de nativitate Mariae (Tischendorf a. a. O. S. 106—114), lateinisch und gewöhnlich mit den Werken des hl. Hieronymus gedruckt; dieser Umstand mag ihm zu der großen Verbreitung im Mittelalter verholfen haben, denn es wird am häufigsten zitiert, und aus ihm schöpfen die mittelalterlichen Künstler vornehmlich, wenn sie das Marienleben darstellen. Allerdings haben sie wohl diesen apokryphen Text nur in den Auszügen gekannt, die Vincentius von Beauvais in seinem „Speculum historiae“ gibt, oder was näher liegt, sie hatten die „Legenda aurea“ des Jakob a Voragine zur Hand, der das Evangelium de nativitate Mariae Kap. cxxxı wörtlich abschreibt. Vgl. auch Apocrypha de beata Maria virgine, ed. Chainé (Corpus script. orient. Ser. I, Künstele, Ikonographische Prinzipienlehre etc.

Bd. VII, Leipzig 1909, und Reinsch, *Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Marias Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur*, Halle 1879).

2. Die Anregung zu den Zyklen aus dem apokryphen Marienleben geht von der östlichen Kunst aus, wo diese außerkanonischen Berichte sich ungehindert entfalten konnten. Aus dem Osten stammt ja auch das Fest Mariä Geburt, das wohl den nächsten Anlaß zu diesen Bildern des Marienlebens gegeben hat.

Die älteste Spur einer Mariendarstellung auf Grund der obengenannten apokryphen Erzählungen stammt allerdings aus dem Abendland. Es ist das Graffito aus der Katakomba des hl. Maximin bei Tarascon (Provence) aus dem 5. Jahrhundert, nämlich Maria als Orans mit der Inschrift: „*Maria virgo minester de tempulo Gerosale*“. Der Verfertiger verrät durch diese Inschrift, daß er die Erzählung des Protevangelium Jacobi Kap. 7 und 8, 1 (Joachim und Anna brachten Maria als kleines Mädchen in den Tempel, damit sie dort als Tempeljungfrau dem Herrn diene) kannte. Als Denkmäler der östlichen Kunst des 5. Jahrhunderts sind nach den neuesten Untersuchungen die vier Tabernakelsäulen in S. Marco zu Venedig anzusehen, auf denen das Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt geschildert wird (vgl. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* S. 127 ff.). Der Zyklus beginnt mit der Geschichte von Joachim und Anna, behandelt die Geburt Mariä, ihre Einführung in den Tempel und ihr Leben hier bis zur Verlobung mit Joseph.

Über das Marienleben in der byzantinischen Kunst vgl. G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. xviii u. xix 1, n. 2, und H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig 1891, S. 135.

Im Abendland las man das apokryphe Marienleben seit dem 11. Jahrhundert. So sagt Fulbert von Chartres (gest. 1028) in einem seiner Sermonen auf Mariä Geburt: „Ich würde euch dieses Buch heute vorlesen, wenn es nicht von den Kirchenvätern verworfen worden wäre“, was ihn aber nicht hindert, in einem andern Sermo auf Mariä Geburt die ganze Geschichte von Joachim und Anna zu erzählen. Im 13. Jahrhundert finden wir alsdann das apokryphe Marienleben an den Kapitälern der Westfassade und des Nordportals der Kathedrale zu Chartres allerdings in kleinem Maßstab dargestellt. Auch am Türsturz und in den Archivoltenden des Annaportals an Notre-Dame zu Paris wird sie vorgeführt (vgl. Mâle II S. 241 f.). Sonst sind Darstellungen der Marienlegende in der Plastik selten; so erscheinen mehrere Szenen aus der Jugendgeschichte Mariens am Architrav des Hauptportals des Domes von Siena, am Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele zu Florenz und am Paliotto des Domes von Pistoja.

Schlicht, aber schön schildert ein Unbekannter in derselben Zeit das Leben Mariens im Tempel in einem Glasgemälde der Marienkapelle des Domes zu Le Mans (siehe Abb. 120 bei Mâle II S. 241).

3. Volkstümlich und viel verwendet wird das Marienleben, gewöhnlich als Einleitung zur Kindheitsgeschichte Jesu, nachdem Giotto in der Arenakapelle zu Padua seinen vorbildlichen Zyklus im Anfang des 14. Jahrhunderts geschaffen hatte. In Deutschland wird das Marienleben vornehmlich im 15. Jahrhundert sehr beliebt; veranlaßt sind die Zyklen hier durch den neu aufkommenden Annakultus.

Den Zyklen des Marienlebens im 14. und 15. Jahrhundert liegt folgende Erzählung aus den genannten apokryphen Evangelien zu Grunde: Joachim aus Nazareth war mit Anna aus Bethlehem 20 Jahre verheiratet; ihre Ehe war aber kinderlos geblieben. An einem hohen Feiertag erschien Joachim im Tempel, um sein Opfer darzubringen, wurde aber von dem Hohenpriester zurückgewiesen, weil er kinderlos sei. Darüber betrübt begab er sich, ohne seine Frau vorher gesehen zu haben, in die Wüste und

brachte 40 Tage mit Fasten und Gebet zu und lebte dann im Gebirge mitten unter seinen Hirten. Unterdessen beklagte seine Frau Anna ihr doppeltes Unglück, nämlich daß sie Witwe geworden und kinderlos sei. Sie begab sich um die neunte Stunde in den Garten und flehte zu Gott, er möge sie mit Leibesfrucht segnen, wie er die Sara gesegnet habe. Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihr und sprach: „Anna, Gott der Herr hat deine Bitte erhört, du wirst empfangen und gebären, und dein Kind wird auf der ganzen Erde gepriesen werden.“ Anna antwortete: „So wahr der Herr mein Gott lebt, mag ich ein Knäblein oder ein Mägdlein gebären, ich werde es dem Herrn als Geschenk darbringen, und es soll ihm dienen alle Tage seines Lebens.“ Da kamen zwei Engel vom Himmel; der eine sagte zu Anna: „Siehe, Joachim kommt mit seinen Herden, denn der Engel des Herrn ging zu ihm herab.“ Der andere verkündete dem Joachim: „Gott der Herr hat deine Bitte erhört; begib dich von hier weg; siehe Anna, dein Weib, wird in ihrem Schoße empfangen.“ Joachim folgte der Weisung des Engels und gab den Hirten Befehl, zwölf Lämmer, zwölf Kälber, und hundert Böcke zu bringen; die Lämmer Gott zum Opfer, die Kälber den Priestern zum Geschenke und die Böcke für das ganze Volk. Als nun Joachim mit seiner Herde nach Hause kam, begrüßte er Anna aufs herzlichste. Nach dem Evangelium de Nativitate Mariae Kap. 3—5 und nach dem Pseudo-Matthäus Kap. 3 fand diese Begrüßung unter der Goldenen Pforte zu Jerusalem statt, wohin Anna auf Geheiß des Engels sich begeben hatte. Daran halten sich die Künstler gewöhnlich, und diese Begegnung an der Goldenen Pforte wurde zum beliebtesten Bild im ganzen Zyklus. Ja man hatte vielfach die Auffassung, hier in dem Augenblick des Kusses, den Anna und Joachim austauschten, sei die unbefleckte Empfängnis erfolgt. Nach neun Monaten gebar Anna ein Mägdlein, das sie Maria nannte.

Als Mädchen von zehn (nach der „Legenda aurea“ schon von drei) Jahren wird Maria zur Erziehung dem Tempel übergeben, und sie steigt, ein Licht in der Hand, die fünfzehn Stufen hinauf. Oben empfängt sie der Hohepriester. Im Tempel beschäftigt sie sich mit Purpurspinnen, Nähen, Gebet. Ihre Gefährtinnen sticken ihr ein Ährenkleid. Als Maria das 14. Jahr erreicht hatte, wollte der Hohepriester sie verheiraten, aber Maria weigerte sich. Er beschloß alsdann auf ein Gesicht hin, sie dem Schutze eines Mannes aus dem Stamme Juda anzuvertrauen. Er ließ darum alle unverheirateten Männer aus Juda mit einem Stab in der Hand in den Tempel kommen. Die Stäbe sollten in das Allerheiligste gebracht und den Männern wieder zugestellt werden. Aus der Spitze des Stabes desjenigen, den Gott für Maria bestimmt habe, würde eine Taube hervorkommen. Die Stäbe wurden geholt, aber an keinem zeigte sich das wunderbare Zeichen. Ein Engel machte den Hohenpriester darauf aufmerksam, daß er den Stab Josephs vergessen habe. Er war der Auserwählte, wie sich herausstellte, als man ihm den Stab in die Hand gegeben hatte. Das Evangelium de Nativitate Mariae Kap. 7 sagt, daß sein Stab blühte und daß sich eine Taube daraufgesetzt habe.

Auf Grund dieser Erzählung entstanden die italienischen und deutschen Zyklen des Marienlebens. Als Paradigma der ersteren seien die Bilder Giotto's in der Arena-kapelle zu Padua aus den Jahren 1303 ff. hier aufgezählt (vgl. Venturi V Fig. 248 ff.):

1. Verwerfung des Opfers Joachims durch den Hohenpriester (Bild 134).
2. Joachim kehrt zu den Herden zurück.
3. Ein Engel erscheint der Anna, die von einer spinnenden Magd begleitet ist.
4. Joachim opfert auf dem Felde.
5. Ein Engel erscheint dem Joachim.
6. Beide Ehegatten begegnen sich unter der Goldenen Pforte (Bild 135).
7. Mariä Geburt.
8. Maria geht, von der Mutter begleitet und vom Hohenpriester empfangen, in den Tempel.
9. Die Stäbe der Freier werden in den Tempel gebracht.
10. Zur Überraschung der übrigen Jünglinge wird der Stab Josephs grün.
11. Vermählung Mariens mit Joseph.
12. Der Hochzeitszug (eine malerische Erfindung Giotto's).



So ins einzelne gehend und genau nach der Legende, wie Giotto hier das Marienleben schildert, ist sie nicht mehr dargestellt worden. Schon sein Schüler Taddeo Gaddi hat um 1352 in der Cappella Baroncelli von S. Croce in Florenz den ganzen Zyklus in fünf Szenen (Venturi V Fig. 422 ff.): Vertreibung Joachims aus dem Tempel, die Begegnung Joachims mit Anna, die Geburt, Verlobung und Vermählung Mariens, zusammengefaßt. Während aber Giotto in der ihm eigenen künstlerischen Ökonomie sich stets auf die Hauptpersonen beschränkte, haben Taddeo Gaddi und seine Nachfolger aus den einzelnen Szenen, deren Zahl sie beschränkten, große figurenreiche Kompositionen gemacht.



(Phot. Alinari.)

Bild 134. Joachim wird vom Hohenpriester aus dem Tempel gewiesen.  
Gemälde von Giotto.

Es sind nämlich aus Italien noch eine ganze Reihe von Zyklen des Marienlebens aus dem 14. und 15. Jahrhundert zu nennen: in der Chorkapelle der Arenakirche zu Padua von einem Nachfolger Giottos; in der Sakristei von S. Croce zu Florenz von Giovanni da Milano; im Dom zu Prato von Agnolo Gaddi; in S. Trinità zu Florenz von Lorenzo Monaco; in S. Antonio zu Pistoja von Antonio Vite; in S. Francesco zu Pisa von Taddeo Bartoli; in S. Leonardo al Lago von Ambrogio Lorenzetti; im Palazzo Pubblico zu Foligno von Ottaviano Nelli (vgl. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 189). Unter den italienischen Zyklen des Marienlebens verdient eine besondere Hervorhebung die vielbewunderte Bilderserie des Domenico Ghirlandajo (1485—1490) in der Chor-

kapelle von S. Maria Novella in Florenz (Venturi VII S. 746 ff.): 1. Zurückweisung von Joachims Opfer mit den Bildnissen des Malers, seiner Freunde und Verwandten; 2. Geburt Mariä (im Grunde genommen die Wochenstube einer reichen Florentinerin); 3. Mariä Tempelgang mit reicher Architektur; 4. die Vermählung Mariens, in einer Prachthalle mit vielem Volk und all dem Pomp gefeiert, wie ihn die Renaissancezeit liebt.

Als Beispiel dafür, wie man in deutschen Kirchen das Marienleben im 15. Jahrhundert darzustellen pflegte, sei der Zyklus zu Zell bei Oberstaufen im bayerischen Allgäu kurz beschrieben (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, und Archiv für christliche Kunst 1897 S. 68 ff.). Er beginnt, wie so oft, mit dem Stammbaum Christi; daran schließt sich an:



(Phot. Alinari.)

Bild 135. Joachim und Anna begegnen sich unter der Goldenen Pforte.  
Gemälde von Giotto.

1. Die Zurückweisung des Opfers Joachims. Er will seine Gabe in Gestalt einer Tempelmünze im Tempel, der aber als christliches Gotteshaus angedeutet ist, niederlegen. Der Hohepriester in der Gestalt eines Bischofs gibt ihm die Münze zurück.

2. Der Engel erscheint dem betenden Joachim auf dem Felde. Links im Hintergrund erscheint die Magd der hl. Anna, die die Nachricht bringt, daß auch ihre Herrin eine Vision hatte. Beischriften erklären jedesmal die Vorgänge.

3. Ein Engel erscheint der hl. Anna, die mit einem Buch auf ihrem Schoße neben einem Lorbeerbaum, auf dem ein Vogelnest sich befindet, im Garten sitzt.

4. Joachim und Anna treffen sich unter der Goldenen Pforte, die als mittelalterliches Stadttor mit Ausblick auf ein Städtchen gebildet ist.

5. Mariä Geburt. Anna in blauem Gewande mit weißem Kopfschleier sitzt auf dem Bett und übergibt das Kind einer Dienerin; eine zweite Frau ist im Begriffe, dem Kinde ein warmes Bad zu bereiten.

6. Mariens Tempelgang: Maria steigt allein die Stufen zu einem Altar empor, wo sie der Hohepriester erwartet. Die Eltern bleiben ehrfurchtsvoll unten stehen.

7. Das Stabwunder: Der Hohepriester überreicht dem hl. Joseph einen blühenden Lilienstengel; ein Freier zerbricht in getäuschter Hoffnung seinen dürrn Stab über dem Knie.

8. Vermählung Mariens mit Joseph: Beide knien vor dem Hohenpriester an den Stufen des Altares; Joseph ist im Begriffe, der heiligen Jungfrau den Ring an den Finger zu stecken.

Daran schließt sich alsdann die Verkündigung, Heimsuchung usw. Vgl. dazu das Marienleben in Memmingen (Archiv für christliche Kunst 1896 S. 57 ff.), an den Innenseiten der Chorbrüstungen des Kölner Domes (Zeitschrift für christliche Kunst XV S. 129 ff.) und an manchen andern Orten. Jedoch wurden die mittelalterlichen Wandgemälde in Deutschland im 18. Jahrhundert meist übertüncht, wie auch die oben genannten erst jüngst wieder aufgedeckt wurden. Wenn wir uns nach andern Gebieten der kirchlichen Kunst umsehen, so finden wir, daß auch in Deutschland das Marienleben schon viel früher verherrlicht wurde. So ist die Vermählung Josephs und Marias schon im Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek (Evangeliar Heinrichs II.) dargestellt (vgl. Abb. 74 bei Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters). Vor das Jahr 1400 fallen die Zyklen des Marienlebens auf Glasgemälden in Niederhaslach im Elsaß, Königsfelden im Aargau, Straßburg, Ulm, Halberstadt und Regensburg (vgl. Oidtmann, Glasmalerei, Köln 1898, S. 263). Das Marienfenster in Regensburg schildert die Geschichte Joachims sogar ausführlicher, als es auf den erwähnten Wandgemälden zu geschehen pflegt.

Sehr häufig finden wir alsdann die Abweisung des Opfers Joachims, die Erscheinung des Engels vor Joachim, die Begegnung unter der Goldenen Pforte, Mariens Darstellung im Tempel und Vermählung auf deutschen Flügelaltären des 15. und 16. Jahrhunderts dargestellt. (Vgl. viele Nachweise bei Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre II S. 261, unter den Stichwörtern: Joachim, Maria, Vermählung.) Als schönstes Beispiel dieser Klasse von Marienleben sei auf den Altarschrein der hl. Ursula zu Köln (jetzt in München, Pinakothek) hingewiesen, den ein Unbekannter um 1470 verfertigte und nach ihm den Namen „Meister des Marienlebens“ erhielt. Er beschränkt sich auf vier Szenen: Marias Empfängnis im Augenblicke der Umarmung ihrer Eltern unter der Goldenen Pforte, Mariens Geburt, ihre Darstellung im Tempel und Vermählung, gestaltet sie aber zu reichen Kompositionen aus. (Vgl. Beissel, Aus der Sammlung Boisserée Taf. 2 3 4 39.) Auf norddeutschen Altären finden sich oft genrehafte Szenen (Maria lernt in der Tempelschule lesen) und burleske Züge (die abgewiesenen Freier schlagen Joseph auf den Rücken).

Wie beliebt das Motiv des vorbiblischen Marienlebens noch im ausgehenden Mittelalter war, ersieht man daran, daß Albrecht Dürer in seinem zwischen 1504 und 1511 entstandenen Marienleben die fünf ersten Blätter (B. Bl. 77—82) diesen apokryphen Erzählungen widmete. (Vgl. A. Lichtwark, Das Leben der Jungfrau Maria, nach Probedrucken im Kupferstichkabinett der Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1898.)

4. Aber nicht nur in der Form von Zyklen wird das apokryphe Marienleben in der mittelalterlichen Kunst geschildert; auch einzelne Szenen daraus gelangen zumal in der spätmittelalterlichen Zeit und in der neueren Kunst zu großer Beliebtheit.



a) Die Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte wurde schon in der griechischen Kirche als Festbild zum 8. Dezember (Mariä Empfängnis) gewählt, so im Menologium des Kaisers Basilius II. in der Vaticana: dann im Kreuzgang des Domes zu Brixen (14. Jahrh.; vgl. Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, S. 59 112). In illustrierten Meßbüchern, Brevier, Horenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts erscheint fast regelmäßig beim Feste der Unbefleckten Empfängnis Mariä eine Darstellung der Umarmung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte. (Vgl. Graus, *Conceptio immaculata*, Graz 1905, S. 7 f.; Malou, *Iconographie de l'immaculée Conception*, Brüssel 1856, S. 123 f.; Broussolle a. a. O. S. 90 130 ff.) In einem Altaraufsatz in der Kathedrale zu Burgos

(15. Jahrh.) wird die Pforte, unter der Joachim und Anna sich begegnen, von einer Darstellung des Jessebaumes umrahmt. Tizian (Klassiker der Kunst III 3 Nr. 12) gibt der Begegnung einen Hirten Joachims bei, der niederkniet und die Hand auf die Brust legt, um anzudeuten, daß es sich hier um einen wunderbaren Vorgang handelt.

b) Mariä Geburt. In der Kunst wird die Szene nach Analogie der Geburt Christi behandelt: Anna liegt in einer mit breiter Behaglichkeit Charakter seit dem 14. Jahrhundert allmählich nahm und Maria nicht mehr in der Geburtsszene nach Art einer gewöhnlichen Mutter auf einem Bette ruhen ließ.

c) Die Kunst der neueren Zeit hat dem Zyklus des Marienlebens ein Motiv beigefügt, das in der Legende nicht enthalten ist: Anna erklärt ihrer Tochter die Heilige Schrift. In französischen Livres d'Heures des 15. Jahrhunderts sieht man manchmal Bilder, in denen Maria als Kind neben der hl. Anna, die ein geöffnetes Buch auf dem Schoße liegen hat, steht (siehe Fig. 107 bei Mäle III). Diesen Gedanken haben spätere Künstler aufgenommen, so Murillo in seinem schönen Bilde zu Madrid im Prado-Museum, Rubens im Antwerpener Museum.

d) Auch der Tempelgang Mariä wird als Einzelbild herausgegriffen; diese Szene gibt den italienischen Künstlern Gelegenheit, ihre Vorliebe für gemalte Prachtarchitekturen und komplizierte Perspektiven zu betätigen. Es sei nur an Tizians weltberühmtes Bild in der Akademie zu Venedig erinnert (abgebildet mit Detailaufnahmen in: Klassiker der Kunst III 3 Fig. 74 77). Einfacher haben

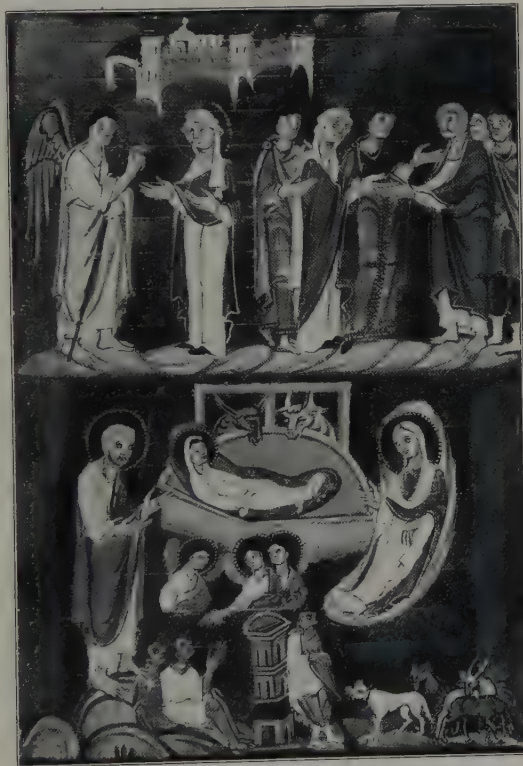


Bild 136. Vermählung Mariä und Geburt Christi.  
Aus dem Evangeliar Heinrichs II.

*Munich lat. 4453, Cim. 58, Bamberg Gospels of Otto III*

geschilderten Wochenstube auf einem hohen Himmelbett; im Vordergrund wird das Kind von Mägden gebadet und gewickelt. Nachbarn kommen, um zu gratulieren (Marienaltar zu Lübeck, Meister des Marienlebens). So hat noch Andrea del Sarto 1531 in der Annunziata zu Florenz die Geburt Mariens gemalt. (Vgl. auch Klassischer Bilderschatz Nr. 730 765 778.) Solche Wochenstubenbilder verschwinden aber in der neueren Kunst ganz, weil man auch dem Weihnachtsbild diesen

deutsche Meister den Vorgang geschildert, so Holbein d. Ä. in der Münchener Pinakothek.

e) Mariens Vermählung war schon im 15. Jahrhundert ein in Italien und Frankreich beliebtes Einzelbild. Übrigens kommt die Szene schon auf einem altchristlichen Sarkophage in Gallien vor (vgl. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* pl. 17). Die deutsche Kunst des Mittelalters hat diesen Stoff nicht häufig behandelt, am frühesten im Evangeliar Heinrichs II. in der Staatsbibliothek zu München (unser Bild 136), sodann der Meister von Werden 1480 in der Münchener Pinakothek, ein schwäbischer Künstler in der Augsburger Galerie. Sehr eindrucksvoll ist die Szene auf dem Schnitzaltar zu Kalkar geschildert. Fiesole verlegt die Feierlichkeit ins Freie vor den Tempel (Bild 137), wie das auf italienischen Denkmälern gewöhnlich zu beobachten ist, während in Deutschland der Vorgang ins Gotteshaus verlegt ist. Darum fallen hier die burlesken Szenen der abgewiesenen Freier auch weg.

Das berühmteste und volkstümlichste Bild der Vermählung Mariens ist das „Sposalizio“ Raffaels (Mailand, Brera). Der jugendliche Künstler stützt sich dabei allerdings auf das gleichnamige Gemälde seines Lehrers Perugino im Museum zu Caen. Was Raffaels „Sposalizio“ und sein Vorbild bei Perugino so anziehend macht, das ist einmal der schöne Hintergrund mit dem Rundtempel und die liebliche und wohl-



(Phot. Alinari.)

Bild 137. Vermählung Mariä. Gemälde von Fiesole.

geordnete Gruppe der Trauzeugen. Alsdann hat Raffael mit der Sitte gebrochen, Maria zu jung und Joseph zu alt darzustellen. Es ist in der Tat ein außergewöhnliches Brautpaar, das da vor dem würdigen Hohenpriester die Ringe wechselt. (Vgl. Keppler, Raffaels „Sposalizio“, in „Aus Kunst und Leben“ N. F. S. 198 ff.) Andere Darstellungen der Vermählung Mariens, wie jene Luinis (in der Wallfahrtskirche bei Saronno), Franciabigios (S. Annunziata zu Florenz), Gerard Zegers' (gest. 1651; Museum zu Brügge) nehmen sich gegen Raffaels und Fiesoles „Sposalizio“ wie ungeschickte Versuche aus.

Manchmal wird die Auserwählung Josephs auch getrennt von der Vermählung dargestellt, so auf einem Mosaikbild in S. Marco zu Venedig und auf einem Tafelgemälde von Luini in der Brera zu Mailand (Bild 138).

## § 18. Mutter Anna, die Selbstdrittbilder und die heilige Sippe

Literatur: Beissel I S. 567 ff. — P. V. Charland, *Madame sainte Anne et son culte au moyen-âge*. 3 Bde. Quebec 1911 ff. Ders., *Le culte de sainte Anne en Occident*. Quebec 1921. Fr. Geiges, *Das St. Annenfenster im jetzigen Alexander-Chörlein des Freiburger Münsters*: *Freiburger Münsterblätter* 4. Jahrg. Heft 2 (1908) S. 41 ff. — E. Schaumkell, *Der Kultus der hl. Anna am Ausgang des Mittelalters*. Freiburg 1893. — M. Förster, *Die Legende vom Trinubium der hl. Anna*. Heidelberg 1925. (Germ. Bibl. II 20.)

1. Im 14. Jahrhundert treten Bilder auf, worin die Mutter Anna im Verein mit ihrer Tochter Maria als der Gottesgebälerin verherrlicht wird. Es sind das



(Phot. Alinari.)

Bild 138. Auserwählung Josephs. Gemälde von Luini.

Erzeugnisse des im ausgehenden Mittelalter aufkommenden Kultes der hl. Anna als derjenigen Person, in der sich die Immaculata Conceptio B. M. V. vollzog.

Die Verehrung der hl. Anna läßt sich in der östlichen Kirche seit dem 6. und in der westlichen seit dem 8. Jahrhundert nachweisen. Der enthusiastische Aufschwung,



den sie hier seit ca. 1350 nimmt, hängt damit zusammen, daß damals der Glaube an die Immaculata Conceptio B. M. V. im Abendland überall zu besonderen Festen führte und mit großem Eifer gepflegt wurde. Die Immaculata Conceptio vollzog sich aber in der Mutter Anna, und zwar, wie man annahm, in dem Augenblick der Begegnung mit Joachim unter der Goldenen Pforte. Daher kommt es, daß von da ab bis ins 16. Jahrhundert Anna zu den verehrtesten Heiligengestalten der Kirche gehörte, deren Kult man in weitverbreiteten Anna-Bruderschaften pflegte. Weil Anna der Menschheit den größten Schatz, nämlich Maria, die von der Erbsünde nicht beeinflusste Gottesgebärerin, schenkte, hatte man für das Fest am 26. Juli das Evangelium Matth. 8, 44: „Das Himmelreich ist gleich einem Schatze, der im Acker verborgen ist“, gewählt. Darum nahmen sich die Bergleute, die in den Bergen nach verborgenen Schätzen suchten, die Mutter Anna zu ihrer Patronin. Aus der Zeit vor dem Aufkommen des neuen Kultes sind Annabilder selten. Als ältestes hat wohl das große Mosaikbrustbild in der zwischen 1113 und 1143 erbauten Martorana zu Palermo zu gelten. Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammt das große Glasgemälde in Chartres: Anna hält in der Rechten einen blühenden Stab, auf dem linken Arm Maria mit einem Buch in der Hand (Bild 139). Auch die schöne Holzstatue in der Peterskirche zu Wimpfen im Tal ist hier zu nennen. Im 14. Jahrhundert schuf man als Devotionsbild der Immaculata Conceptio „Anna selbdritt“, indem man der von ihrer Mutter getragenen Maria das Jesuskind in die Arme gab. Die Variationen sind mannigfaltig und tauchen etwa gleichzeitig in Deutschland und Italien auf: Anna als Matrone hat stehend Maria und das Jesuskind auf den Armen oder sitzend auf den Knien; oder Maria hat, im Arm der Mutter sitzend, ihr Kind auf den Knien, oder sie steht zur Seite, während Anna das Kind hält. Es sei eine Kölner Miniatur aus dem Jahr 1324 (Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule S. 139), ein Glasgemälde in Königsfelden (Schweiz) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts genannt. Etwa gleichzeitig ist ein Tafelgemälde von Gennaro im Museum zu Neapel; ein Bild von Luca di Tomè in Siena (Bild 140) gehört der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Da bei diesen Gruppierungen Maria meist zu jung und klein gegeben werden mußte, setzte man beide Frauen, zwischen sich das Kind haltend, nebeneinander auf eine Bank. Als Beispiel hierfür sei ein Holzschnitt von Hans Baldung wiedergegeben (Bild 141). Das Verhältnis, in dem beide Frauen zu sich und dem Kinde stehen, kommt hier aber nicht deutlich zum Ausdruck; man griff darum immer wieder auf die frühere Kompositionsweise zurück, indem man Anna auf einem hohen Stuhle plazierte und vor ihr Maria mit dem Kinde auf einem niedrigen Schemel sitzen ließ. So entstanden auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert eine unübersehbare Zahl von Selbdriftbildern. (Vgl. Schreiber, Manuel II Nr. 1195 ff.) Besonders auf dem Gebiete der deutschen Holzplastik ist das Motiv im ausgehenden Mittelalter sehr beliebt, und in allen Sammlungen sind Exemplare zu finden. Ich verweise auf die Sammlung Schnütgen in Köln, woraus Witte (Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen) auf Taf. 41—44 eine Reihe von Exemplaren aus allen Variationen abbildet. Eines der schönsten Stücke aus der deutschen Plastik ist die „Anna selbdritt“ von Riemschneider (Bild 142) in der Sattlerschen Sammlung zu Schloß Mainberg bei Schweinfurt. Ein bevorzugtes Devotionsbild muß „Anna selbdritt“ in den Niederlanden gewesen sein, denn Vogelsang bildet in seinen „Skulpturen in den Niederlanden“ aus dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht und aus dem Niederländischen Museum in Amsterdam (Bd. I Taf. xvii—xxi und Bd. II Taf. viii u. ix) viele auserlesene Werke ab. Auch Schleswig-Holstein besitzt heute noch vierzehn Flügelaltäre, in denen das Motiv vorkommt (vgl. Braun, Der christliche Altar S. 412). Aus Italien ist noch an ein Wandbild in S. Zeno zu Verona, an ein Gemälde von Masaccio in der Florentiner Akademie und an Benozzo Gozzolis „Anna selbdritt“ im Museo Civico zu Pisa zu erinnern. Erst Lionardo da Vinci hat in seiner weltberühmten Komposition im Louvre zu Paris das Problem der „Anna selbdritt“ in wahrhaft künstlerischer Weise gelöst.

2. Aus den Selbstdrittbildern sind jene der heiligen Sippe herausgewachsen. Man versteht darunter Darstellungen der ganzen Verwandtschaft Mariens in der Anordnung, daß die Frauen, sich um Maria und Anna gruppierend, auf einer Bank sitzen, während die Männer dahinter sich an die Bank lehnen. Die Kinder spielen auf dem Schoße der Mütter oder auf dem Boden, oft schon mit ihren späteren Apostelattributen ausgestattet. Diese Sippenbilder, eigentlich nur die Fortsetzung der ja schon längst beliebten der Darstellungen des Stammbaumes Jesses, wollen die Lösung biblischer Streitfragen, welche die spätmittelalterlichen Theologen viel beschäftigen, nämlich die Verschiedenheit der Stammbäume bei Matthäus und bei Lukas und die Frage, in welchem Verhältnis jene biblischen Personen, welche die „Brüder Jesu“ genannt werden, zum Erlöser stehen, in einer anschaulichen Form zur Darstellung bringen.

Schon Brunetto Latini (Tesoro II c. 2) beschäftigt sich ausführlich mit den verwinkelten Verwandtschaftsverhältnissen der heiligen Familie. Jakob a Voragine (De nativitate B. M. V. in seiner Legenda aurea) faßt sie in folgende Gedächtnisverse, die auch auf einem Zwickauer Altar („Katholik“ N. F. XXXIX S. 69) wiederkehren:

Anna solet dici tres concepisse Marias,  
Quas genuere viri Ioachim, Cleophas Salomeque.  
Has duxere viri Ioseph, Alpheus, Zebedaeus.  
Prima parit Christum, Iacobum secunda minorem,  
Et Ioseph iustum peperit cum Symone Iudam,  
Tertia maiorem Iacobum volucremque Iohannem.

Danach und nach den weiteren legendären Ausbildungen in den „Meditationes vitae Christi“ des Pseudo-Bonaventura und in der „Vita Christi“ des Ludolph von Sachsen entwarf man folgenden Stammbaum:

Ysaschar vermählt mit Susanna									
Anna vermählt mit					Hismeria vermählt mit Ephraim				
Joachim	Kleophas			Salomas	Elisabeth verm. mit Zacharias	Eliud verm. mit Emerentia			
Maria verm. mit Ioseph	Maria Kleophas verm. mit Alphäus			Maria Salome verm. mit Zebedäus	h) Joh. Bapt.	Enim verm. mit Memelia			
a) Jesus	b) Iacobus minor	c) Ioseph Justus	d) Simon	e) Iuda	f) Iohannes Evang.	g) Iacobus maior		i) Servatius	

Den Anlaß zur Darstellung dieser Sippenbilder im 15. Jahrhundert gab eine Erscheinung, welche die selige Coletta Boilet (1380–1447) im Jahre 1408 gehabt haben will. Sie sah die hl. Anna mit ihren drei Töchtern zu ihr kommen; Maria führte das Jesuskind an der Hand. Maria Jacobi (Gemahlin des Alphäus) hatte ihre vier Kinder bei sich, nämlich Iacobus den Jüngeren, Simon, Judas und Ioseph den Gerechten. Maria Salome (Frau des Zebedäus) war von ihren Söhnen Iacobus dem Älteren und Iohannes Evangelista begleitet. Anna teilte der seligen Coletta mit, daß sie zwar dreimal verheiratet gewesen sei, aber durch ihre Nachkommenschaft die ganze Kirche auf Erden und im Himmel verherrlicht habe. Die Selige bat die hl. Anna um Hilfe bei der Erneuerung der Klarissen und verbreitete den Annakultus (vgl. Beissel a. a. O. S. 577 f. und Acta SS. Martii I S. 556).

Wohl das älteste Bild der heiligen Sippe ist ein kleines Fresko in S. Maria Antiqua zu Rom: Anna mit Maria auf dem Schoß, Elisabeth mit Iohannes und Maria mit Jesus (vgl. Wilpert, Byzantinische Zeitschrift XIV S. 578 ff.). Im übrigen hat die italienische Kunst den Stoff nicht viel behandelt; um so häufiger begegnet er in Deutschland zumal im Anfang des 16. Jahrhunderts. Ich nenne den „Meister der heiligen Sippe“ im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (abgeb. bei Geiges

Fig. 3), einen mittelrheinischen Meister im Museum zu Darmstadt (abgeb. bei Glaser, *Altdeutsche Malerei*, München 1924, Nr. 57), die Tafeln Hans Schühleins in der Moritzkapelle zu Nürnberg und in der Münchener Pinakothek, die Tafeln des Bernhard Strigel in Nürnberg (Germ. Museum Nr. 179—184) und in der Gemäldegalerie zu Wien (Glaser Abb. 197), das Gemälde des Wolf Traut im Nationalmuseum zu München (Glaser Abb. 239). Auch auf Altären des ausgehenden Mittelalters kommt die heilige Sippe oft vor, so auf dem Schnitzaltar des Martin Schaffner in Ulm aus dem Jahre 1521 und öfters, wie aus dem Inhaltsverzeichnis zu Münzenberger-Beissel, *Zur Kenntnis mittelalterlicher Altäre*, zu ersehen ist. Besonders ragt der sog. Torgauer Altar von Lukas Cranach im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. hervor (Abb. 285 bei Glaser). Von niederländischen Denkmälern sei der geschnittene Schrein in der Erlöserkirche zu Brügge und das Gemälde von Quintin Massys aus dem Jahre 1509 im Museum zu Brüssel genannt (beide abgeb. bei Geiges a. a. O. Fig. 4 u. 46). Eine der bemerkenswertesten Darstellungen der heiligen Sippe birgt das Freiburger Münster auf dem Glasgemälde der Alexanderkapelle nach Zeichnungen des Hans Baldung aus dem Jahre 1515. Vor



Bild 139. Mutter Anna auf einem Glasgemälde der Kathedrale in Chartres.

einer Rampe; sitzt Maria mit dem Jesuskinde; daneben die Mutter Anna, dem ihr zustrebenden Kinde einen Apfel reichend. Neben Maria folgt Maria Cleophae mit ihren vier Kindern und neben Anna Maria Salome mit ihren zwei Söhnen. Hinter der Brüstung schauen der hl. Joseph und die drei Männer der Anna hervor (vgl. Geiges a. a. O. Fig. 8).

### § 19. Die Verkündigung

Literatur: Beissel I S. 593 ff. Ders., *Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä*: Zeitschrift für christliche Kunst IV S. 191 ff. u. 207 ff. — Broussolle, *De la Conception immaculée à l'Annonciation angélique*, Paris 1908, S. 281 ff. — Gersbach, *Iconographie de l'Annonciation*. Paris 1898. — J. Graus, *Mariä Verkündigung und die Kunst*: „Kirchenschmuck“ 36. Jahrg. S. 43 ff. — Hach, *Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä*: Christliches Kunstblatt 1881 S. 165 ff. u. 1884 S. 25 ff. Ders., *Darstellung der Verkündigung im christlichen Altertum*: Zeitschrift für christliche Wissenschaft und kirchliches Leben 1885 S. 379 ff. — Jameson, *Legends of the Madonna* S. 165 ff. — J. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Denkmälern der Katakomben*, Freiburg i. Br. 1887, S. 198 ff. — Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup> XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, S. 67 ff. Ders., *Bulletin de correspondance hellénique* 1894 S. 453 ff. — W. Rothes, *Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst*, Köln 1909, S. 161 ff. — D. Schumann, *Die Darstellung der Verkündigung in der italien. Kunst der Renaissance*. Leipzig 1910. — A. Venturi, *La Madonna*, Mail. 1900, S. 139 ff. Ders., *Dell' Annunziatazione nell' arte*: Nuova Antologia März 1895. — Wilpert II S. 744 ff.



1. Mit großer Schlichtheit, aber doch eindringlich und feierlich hat die altchristliche Kunst schon in ihren frühesten Anfängen das Geheimnis der Verkündigung dargestellt: Maria sitzt auf einer Cathedra; vor ihr steht der Bote Gottes in Gestalt eines Jünglings.

Einige Forscher leugneten, daß das schon von Bosio entdeckte Gemälde in der Katakomben der Priscilla (vgl. Liell a. a. O. S. 198 ff. u. Taf. II) die Verkündigung dar-



Bild 140. Anna selbdritt.  
Gemälde von Luca di Tomè.

stelle. Nachdem aber Wilpert in der Katakomben der hll. Petrus und Marcellinus einen Zyklus des Jugendlebens Jesu entdeckt hatte, der mit einer Szene ganz gleicher Komposition eröffnet wird und nach dem ganzen Zusammenhang nur die Verkündigung darstellen will, kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß man im 2. und 3. Jahrhundert — denn dieser Zeit gehören beide Fresken an — die Verkündigung in der angegebenen Weise dargestellt hat (vgl. Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde, Freiburg 1887). Ob noch andere Darstellungen der Verkündigung aus der Zeit der sepulkralen Kunst anzunehmen sind, wie Liell glaubt, mag dahingestellt bleiben.

2. Die anschauliche Schilderung der Verkündigung bei den Apokryphen hat die Maler frühzeitig veranlaßt, aus ihnen zu schöpfen. Sie entnahmen dem Protevangelium des Jakobus die örtlichen Umstände, unter denen sich



Bild 141. Anna selbdritt. Holzschnitt von Hans Baldung.

die Annuntiatio vollzog, und andere Motive, die sich im Verkündigungsbild teilweise das ganze Mittelalter hindurch erhalten.

In dem Protevangelium des Jakobus 8, 3 wird erzählt, daß Maria im Tempel vom Priester Purpurwolle zum Spinnen eines Tempelvorhanges erhalten habe und



damit nach Hause gegangen sei. Eines Tages ging sie mit einem Krug hinaus, um Wasser zu schöpfen. Da erscholl eine Stimme: „Sei begrüßt, Gnadenvolle! Der Herr ist mit dir, du bist gebenedeiet unter den Weibern.“ Sie schaute zur Rechten und Linken, woher diese Stimme käme. Erschrocken ging sie in ihr Haus, setzte den Wasserkrug nieder, nahm die Purpurwolke und spann. Und siehe, der Engel des Herrn stand bei ihr und sprach: „Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade vor Gott gefunden“ usw. Den ersten Versuch einer monumentalen Darstellung der Verkündigung auf Grund dieser Erzählung finden wir schon in den Mosaiken Sixtus' III. in S. Maria Maggiore zu Rom, zwischen 432 und 440 entstanden. Wir sehen hier links ein Gebäude mit geschlossener Pforte, über welcher ein Schild hängt. Dann folgen zwei geflügelte und nimbierte Engel, mit Dalmatica und Pallium bekleidet und mit Sandalen an den Füßen; hierauf Maria ohne Nimbus in reich gesticktem Kleide mit einem Kleinod auf der Brust, ein edelsteingeschmücktes Diadem auf dem Kopfe und Ringe in den Ohren, auf einem polsterbelegten Sitz mit Fußbänkchen, den Spinnrocken an der rechten Seite und eine lange Flocke von Wolle in den Händen haltend, aufmerksam und erstaunt aufhorchend. Rechts neben ihr steht ein dritter Engel, ähnlich bekleidet wie die beiden andern. Alle drei sind teils segnend und bewundernd, teils zurend mit dem Wunder beschäftigt, das eben vor sich geht, denn von links her schwebt über dem Haupte Mariens die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und von rechts her naht aus den Wolken ein vierter Engel, der eigentliche Verkündi-



Bild 142. Anna selbdritt.  
Skulptur von Tilman Riemenschneider.

gungsel (abgeb. bei Garrucci Taf. 211 und Wilpert II Taf. 53 u. 54). Die drei Engel in der Umgebung der Mutter Gottes sind auch nach dem apokryphen Bericht nicht begründet; der Künstler mochte sich für ihre Anbringung durch die Auffassung Mariens als Königin veranlaßt gesehen haben. Alle übrigen Monumente des frühen Mittelalters sind viel einfacher; die Szene des Wollspinnens erhält sich jedoch. Noch dem 5. Jahrhundert gehört ein Sarkophagrelief in S. Francesco zu Ravenna an: links sitzt Maria mit Stola und Kopftuch auf einem Stuhl ohne Lehne; in der erhobenen Linken hält sie den Spinnrocken; vor ihr steht ein Korb mit der Wolle. Rechts steht ein langgeflügelter Engel, in der Linken einen Stab haltend und die Rechte zum Redegestus erhoben (vgl. Gerspach, *Annonciations sculptées du V<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*: *Revue de l'art chrétien* 1905 S. 389 ff.). Auf einem Öfläschchen zu Monza (Garrucci Taf. 433 8) hat sich die Jungfrau von ihrem Stuhl erhoben und zieht die Wolle aus einem Korb. Ähnlich ist die Szene gebildet auf zwei Elfenbeinplatten der Sammlung Trivulzi zu Mailand (vgl. Venturi S. 141 und Garrucci Taf. 459 1). In der Evangelienhandschrift des Rabulas zu Florenz steht der Engel mit Nimbus und Szepter vor Maria, die sich von ihrem Sessel angesichts eines Gebäudes aufgerichtet hat und die Wolle aus einer Urne zieht (Garrucci Taf. 130). Ähnlich auf drei geschnittenen Steinen des Cabinet des Médailles zu Paris (abgeb. bei Venturi S. 146). Auf einer Platte der Cathedra des hl. Maximianus zu Ravenna sitzt Maria unter einem Gebäude auf einem Lehnstuhl, die Spindel in der Linken haltend; der Engel mit dem Szepter steht vor ihr

gungsel (abgeb. bei Garrucci Taf. 211 und Wilpert II Taf. 53 u. 54). Die drei Engel in der Umgebung der Mutter Gottes sind auch nach dem apokryphen Bericht nicht begründet; der Künstler mochte sich für ihre Anbringung durch die Auffassung Mariens als Königin veranlaßt gesehen haben. Alle übrigen Monumente des frühen Mittelalters sind viel einfacher; die Szene des Wollspinnens erhält sich jedoch. Noch dem 5. Jahrhundert gehört ein Sarkophagrelief in S. Francesco zu Ravenna an: links sitzt Maria mit Stola und Kopftuch auf einem Stuhl ohne Lehne; in der erhobenen Linken hält sie den



(vgl. Venturi S. 140). Auf einem Mosaikbild in S. Nereus und Achilleus zu Rom aus der Zeit des Papstes Leo III. ist Maria ebenfalls sitzend mit der Spindel abgebildet (siehe Garrucci Taf. 284).

Die Szene am Brunnen, wie sie in der Erzählung des Pseudo-Jakobus gegeben wird, ist selten dargestellt worden. Sie begegnet uns auf einem Elfenbeindeckel in der Kathedrale zu Mailand, der vielleicht, wie aus dem Fehlen der Nimben zu entnehmen ist, noch dem 5. Jahrhundert angehört: Maria schöpft, auf dem Boden knieend, Wasser aus dem Brunnen; hinter ihr steht der Engel (abgeb. bei Venturi S. 139). Das gleiche Thema auf einer Elfenbeintafel des South-Kensington-Museums zu London Nr. 14a aus dem 6.—7. Jahrhundert. De Waal fügt diesen Monumenten noch ein Elfenbeinreliquiar, früher in Werden, jetzt im Besitz des Fürsten Soltikoff bei (R. Q. 1. Jahrg. Taf. VII). Noch im 12. Jahrhundert hat ein griechischer Mönch Jakob in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek mit Marienpredigten die ganze Legende durchkomponiert: Maria bringt, von einem Boten begleitet, die fertige Leinwand in den Tempel; sie schöpft Wasser am Brunnen, während der Engel über ihr schwebt; daneben die Rückkehr in ihr Haus; sie spinnt Wolle, und der Engel schwebt durch den Giebel eines Hauses zu ihr heran; die Verkündigung in der Form einer lebhaften Unterredung zwischen dem Engel und ihr; endlich Gabriel kehrt zum Thron Gottes zurück und bringt die Nachricht, daß Maria eingewilligt hatte, die Mutter des Erlösers zu werden (vgl. die Abb. bei Venturi S. 143—145).

3. Vom hohen Mittelalter ab verlieren sich allmählich die apokryphen Beigaben; dafür werden die Darstellungen feierlicher und vom 14. Jahrhundert ab malerischer. Die Künstler empfinden immer deutlicher, daß es sich mit der Szene der Verkündigung nicht um ein Motiv des Marienlebens, sondern um eine Fundamentalwahrheit des Christentums handelt. Aus diesem Grunde ist die Annuntiatio neben der Kreuzigung das beliebteste Bild des Mittelalters geworden. Alle Monumente aufzuzählen oder sie auch nur erschöpfend zu klassifizieren, ist unmöglich.

Die Monumente, die vom frühen zum hohen Mittelalter überleiten, unterscheiden sich zunächst in ihrer äußeren Anordnung wenig von den oben besprochenen; aber eines kennzeichnet sie: es geht ein Hauch seelischen Lebens durch die Gestalten. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art gibt schon der Codex Egberti (Bild 143). Der Vorgang spielt vor dem Castellum Nazareth; wir sehen nur die heilige Jungfrau und den Engel, beide stehend, aber Maria breitet in höchster Überraschung die Hände aus, während der Engel sprechend die Rechte erhebt und in der Linken ein Vortragskreuz hält. Wie beliebt der Gegenstand schon in der Übergangszeit zum hohen Mittelalter war, ergibt sich aus den Zusammenstellungen bei v. d. Gabelentz a. a. O. S. 284. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Nur darauf sei aufmerksam gemacht, daß es unrichtig ist, wie Haseloff (a. a. O. S. 89 ff.) tut, alle Bilder, in denen Maria Wolle spinnt, auf byzantinischen Ursprung oder doch byzantinische Entlehnung zurückführen zu wollen; es ist dies vielmehr seit dem 5. Jahrhundert ein gemein-christliches Motiv.

Würdiger und eindrucksvoller kann die Verkündigungsszene nicht dargestellt werden, als es die Großplastik des 13. und 14. Jahrhunderts an den Kirchenportalen getan hat; so in Reims (Bild 144), Amiens, Freiburg i. Br. und fast an allen großen derartigen Zyklen dieser Zeit. Die Kunst des 13. Jahrhunderts kommt in der Verkündigungsszene wieder auf die ernste Einfachheit des Evangeliums zurück, indem sie uns lediglich die Jungfrau und ihr gegenüber den Engel zeigt. Die Jungfrau verrät ihre Ergriffenheit nur durch eine leichte Handbewegung. Die Szene ist feierlich wie das dargestellte Mysterium und bedarf keiner Ausstattung.

Vom 14. und 15. Jahrhundert ab bildet die Verkündigungsszene einen Bestandteil einer jeden größeren Reihe religiös-kirchlicher Darstellungen; sie ist gleichsam der Eckstein jeglicher religiösen Dekoration. Insbesondere erscheint sie auf fast

allen Bilderserien der gotischen Altäre, sei es in plastischer Form, sei es als Gemälde. Auffallend oft finden wir die Verkündigung an den Außenseiten der gotischen Flügelaltäre, auch wenn das Hauptbild dazu gar keine Veranlassung gibt, so auf dem Altar, dessen Mittelstück das sog. Kölner Dombild von Stephan Lochner bildet. Desgleichen auch auf den Außenflügeln des Genter Altares der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck (1432; Bild 145): Maria in weißem, lang herabwallendem Gewande an ihrem Betpulte knieend, über ihrem Haupte die Taube, vernimmt, den Blick nach oben gerichtet und die Hände über die Brust gelegt, die himmlische Botschaft, die ihr Gabriel, ebenfalls knieend, mit einem Lilienstengel in der Linken und mit der Rechten nach oben deutend, überbringt. Das Werk wurde in dieser Art der Darstellung der Verkündigung maßgebend für die ganze spätere niederländische Schule. Die beiden Figuren der Verkündigung sind zuweilen weit voneinander getrennt, so daß für den ersten Blick ihre Zusammengehörigkeit nur schwer herausgefunden wird; so steht Maria auf der einen Seite des Altares, der Engel auf der andern; oder man



Bild 143. Mariä Verkündigung. Miniatur des Codex Egberti.

findet die beiden Figuren in Nischen, an Säulen, an Fassaden durch eine Reihe von Architekturstücken voneinander getrennt.

4. Seit dem 14. und 15. Jahrhundert bildet sich ein neuer Typus der Verkündigungsbilder mit allerlei Beigaben, die weder im Evangelium noch in den apokryphen Berichten begründet sind. Es ist dies der allegorisch-mystische Typus, wodurch vornehmlich das Geheimnis der Menschwerdung Jesu Christi zum Ausdruck gebracht werden soll.

a) Unter allegorischen Verkündigungsbildern verstehen wir jene, in denen das Geheimnis der Annuntiatio durch die Einhornssage versinnlicht werden soll. Die Gewohnheit, das fabelhafte Tier mit Christus und seiner Menschwerdung in Beziehung zu bringen, beruht schon auf frühchristlichen Vorstellungen. Aber erst das hohe und späte Mittelalter hatte die Geschmacklosigkeit, das Einhorn in die bildlichen Darstellungen der Verkündigung einzuführen und schließlich das Einhorn geradezu an die Stelle des Engels zu setzen.

E. Wernicke („Ein Antependium der St. Gotthardkirche zu Brandenburg“, im 21. -25. Jahresbericht des Historischen Vereins zu Brandenburg, 1894) zählt 50 Beispiele aus allen Gebieten der spätmittelalterlichen Kunst mit folgender Darstellung der Verkündigung auf: Maria sitzt in einem mit Mauern und Tortürmen umgebenen Garten (*hortus conclusus*); der eine der Türme ist die *turris eburnea*, der andere die *turris Davidica*. Im Garten selbst ist ein Brunnen (*fons signatus*); man sieht hier den brennenden Dornbusch, das Fell Gideons, kurz, die Symbole, die wir oben in der marianischen Typologie kennen lernten. In den Schoß Mariens hat sich das Einhorn geflüchtet. Vor den Mauern erscheint der Erzengel Gabriel in priesterlicher Kleidung; mit der Linken hält er ein Jagdhorn an den Mund; in der Rechten hat er einen Stab und eine Leine mit vier Jagdhunden, die mit den Namen *Misericordia*, *Iustitia*, *Veritas* und *Pax* bezeichnet sind.

Wie dieses eigenartige Verkündigungsbild zustande kam, ergibt sich aus der oben S. 123 ff. mitgeteilten Einhornsage, die durch das *Speculum Ecclesiae* in kirchlichen Kreisen bekannt worden war. Schon auf einem Glasgemälde von Lyon (13. Jahrh.)



Bild 144. Mariä Verkündigung und Heimsuchung.  
Statuengruppen an der Kathedrale zu Reims.

sieht man die Jungfrau auf dem Einhorn sitzend abgebildet (vgl. Mâle II S. 39). Ein Verkündigungsbild ist das allerdings noch nicht; aber das Motiv war dieser Zeit schon bekannt, wie sich aus einem Antiphonar des Klosters Einsiedeln (12. Jahrh.) ergibt, wo Maria das Einhorn im Schoße hat, während Gabriel, das Horn blasend, aus dem der englische Gruß „Ave Maria“ hervorkommt, vor ihr kniet. Die oben beschriebene Ausgestaltung des Bildes zur Jagdszene mit den durch Tugenden benannten Hunden entwickelt sich erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an. Sie beruht auf Vorstellungen, die im 15. Jahrhundert durch die Mysterienspiele volkstümlich wurden. Danach hätten, als Gott mit dem Plane umging, seinen Sohn Mensch werden zu lassen, die *Iustitia* und *Misericordia* einerseits, die *Veritas* und die *Pax* anderseits gestritten. Schließlich siegten die *Misericordia* und die *Pax*: die Verkündigung konnte erfolgen. So entstand das Verkündigungsbild bei Mâle III Fig. 25: oben die heiligste Dreifaltigkeit, unten die Verkündigung durch Gabriel; rechts und links davon die vier Tugenden. (Vgl. über den Ratschluß der Erlösung in der Kunst: Archiv für christliche Kunst 1926 S. 57 ff.) Mit der Einführung des Einhorns in die Szene ergab sich die allerdings geschmacklose Ideenassoziation, Gabriel als Jäger und die Tugen-



den als Hunde darzustellen. Das bedeutendste Denkmal dieser Art ist eine gotische Retabel im Dom zu Lübeck (abgeb. bei Braun, Der christliche Altar Taf. 334; siehe auch Taf. 37 bei Habicht, Maria mit einer Einhornjagd aus dem Dom zu Erfurt). Eine Altarmalerei aus dem Museum in Weimar von ca. 1410 bilden wir hier ab (Bild 146).

b) In den ursprünglichen Versuchen, den Verkündigungsakt darzustellen, wird der geheimnisvolle Vorgang nicht immer mit Sicherheit erkannt, und vielfach kann er nur aus dem Zusammenhang mit den übrigen Bildern erschlossen werden. Darum wohl hat man seit dem 5. Jahrhundert die apokryphen Berichte zu Hilfe genommen und der Mutter Gottes die Wollspindel in die Hand gegeben. Vom 15. Jahrhundert ab entfernt man diesen etwas genrehaften Zug, und Maria nimmt stehend, knieend oder sitzend, aber immer in tiefster Ergriffenheit und heiliger Sammlung die Engelsbotschaft entgegen. Damit ja kein Zweifel aufkommen kann, worum es sich handelt, hält der Engel oft eine Bandrolle in der Hand, auf der die Worte der frohen Botschaft geschrieben sind. Zur Verdeutlichung des Verkündigungsbildes dient auch die Anbringung des Heiligen Geistes in Gestalt der Taube, die wir schon in S. Maria Maggiore fanden. Merkwürdigerweise hat erst das hohe Mittelalter dieses Motiv wieder aufgenommen. Bald schwebt die Taube oberhalb der heiligen Jungfrau, manchmal fliegt sie zum offenen

Fenster herein, manchmal sitzt sie auf der Schulter Mariens, so in den Portalskulpturen des Freiburger Münsters, manchmal auf ihrem Haupte. Die geheimnisvolle Überschatung wird auch durch von der Taube nach dem Ohre der heiligen Jungfrau hin ausgehende Strahlen angedeutet.

Christus ist das „Wort“, und das

„Wort“ den Logos ins Ohr bläst, oder wenn der von der Taube ausgehende Strahl die Form eines Schlauches annimmt, durch den der Logos zum Ohr Mariens geleitet wird; so an der Marienkirche zu Würzburg. Nachdem einmal die Taube des Heiligen Geistes auf dem Verkündigungsbild eine Stelle gefunden hatte, lag es nahe, auch Gott Vater, der den Engel zu Maria schickte, damit zu verbinden. Und das mit Recht, weil im Mysterium der Verkündigung uns eine tatsächliche Offenbarung der Trinität gegeben ist, denn hier wird zum ersten Mal dem Gott des Alten Bundes klar und deutlich ein Sohn an die Seite gegeben, der ihn selbst als Vater erscheinen läßt, und zwar soll der Sohn der Jungfrau zugleich „Sohn des Allerhöchsten“ heißen. Mag das angeregte Verhältnis von Vater und Sohn im Augenblicke noch dunkel sein, das Geheimnis der Dreieinigkeit, das bisher noch wie unter einem Schleier sich dem Israeliten verbarg, entfaltet hier leise, aber bestimmt die ungeahnte Fülle seines Inhalts. Diesem Gedanken hat denn auch die christliche Kunst in vielen Darstellungen der Verkündigung Raum gegeben, indem sie außer dem Bilde der Taube auch die Gestalt des himmlischen Vaters, allein oder von Engeln umgeben, in ihren Werken anbrachte, so auf einem Gemälde des Fra Bartolommeo in der Annunziata zu Florenz (Bild 147),



Bild 145. Mariä Verkündigung.  
Gemälde von Jan van Eyck.

Wort findet Eingang durch das Ohr. Es ist zweifellos eine poetische Auffassung der mittelalterlichen Mystiker, Maria habe durch das

Ohr empfangen.

„Dur ir ore empfine si den vil süezen“, singt Walter von der Vogelweide. Aber es muß als eine Verirrung bezeichnet werden, wenn man diesen Gedanken auch bildlich darstellte, so auf einem Glasgemälde in der Benediktiskirche zu Freising, wo Gott Vater mit einem Blasrohr der Jung-

des Mariotto Albertinelli in der Galleria antica e moderna zu Florenz, wo Gott Vater mit einem reichen Hofstaat von Engeln die ganze obere Hälfte des Bildes einnimmt (abgeb. bei Venturi S. 192); ferner sehen wir diese Auffassung bei Fra Angelico in einem Fresko zu S. Marco in Florenz, bei Fra Filippo Lippi in der Pinakothek zu München, bei Niccolò Alunno in der Galerie zu Perugia, u. ö. (vgl. noch die Abbildungen S. 179 181 190 198 bei Venturi a. a. O.). Um den Gedanken der trinitarischen Offenbarung noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, ließen einige Maler des 15. Jahrhunderts, so Giovanni Santi in der Brera zu Mailand und Panetti in der Galleria dell'Ateneo zu Ferrara (vgl. Abb. S. 189 u. 190 bei Venturi), von Gott Vater in der Höhe nicht nur die Taube des Heiligen Geistes, sondern auch den Logos in Gestalt eines Kindes herabschweben. Auch deutsche Meister haben die Verkündigung so dargestellt:

Hans Baldung im Museum zu Kolmar, ein Tonrelief zu Eltenberg (Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I 2 Taf. 1), ein Bild vom Hochaltar von St. Ursula in Köln (Beissel, Aus der Sammlung Boisserée Taf. 4), ein Gemälde zu Ortenberg in Oberhessen, in der Kirche zu Oppenheim, am Portal zu Wimpfen im Tal, auf einem Glasgemälde der Stiftskirche zu Rothenburg a. d. T., wo Gott Vater den Heiligen Geist und den als Kind gebildeten Heiland mit seinem Kreuz zu Maria hinschickt. Der Gedanke, das Motiv der Passion mit der Verkündigung zu verknüpfen, ist übrigens alt, denn schon in einer Skulptur in St. Maria im Kapitol zu Köln (11. bis

sum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum" (Summa histor. III tit. 8, 4, § 11; vgl. auch Ayala, Pictor christianus I, Madrid 1730, c. 7 n. 13; IV, c. 4 n. 2; Revue de l'art chrétien XLVII [1904] S. 442).



(Phot. Walter Hege, Naumburg.)

Bild 146. Einhornjagd.  
Altargemälde im Museum zu Weimar.

12. Jahrh.) überbringt Gabriel mit der frohen Botschaft zugleich ein Kreuz. Im Grunde genommen beruhen aber Darstellungen dieser Art auf häretischen Vorstellungen; darum hat sie Papst Benedikt XIV. ausdrücklich verboten. Schon Molanus (Historia sanctorum imaginum et picturarum, Antwerpen 1614) hatte sich (III c. 13) scharf gegen solche Beigaben in den Verkündigungsbildern ausgesprochen und sich dabei auf ein Verdikt des hl. Antoninus von Florenz berufen können, der bereits

den Malern des 15. Jahrhunderts zugerufen hat: „Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt . . . in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Ie-

Schließlich sei noch auf Verkündigungsbilder hingewiesen, wo dieser geheimnisvolle Vorgang als Rechtsgeschäft zwischen dem Beauftragten Gottes und der Jungfrau aufgefaßt wird. Das ist der Fall auf vielen Bildern der oberdeutschen Schulen des 15. Jahrhunderts, wo der Engel eine Urkunde mit wohlherhaltenen Siegeln mitbringt, um sie der Kontrahentin, nachdem sie ihre Zustimmung gegeben,



zu überreichen. So auf dem Kölner Dombild des Meisters Stephan, auf dem Tucherischen Hochaltar in der Frauenkirche zu Nürnberg. Für andere Beispiele vgl. Hach, Christliches Kunstblatt 1881 S. 178 ff.

## § 20. Die Heimsuchung

Literatur: Beissel II S. 293 ff. — Jameson a. a. O. S. 186. — Liell a. a. O. S. 217 ff. — Muñoz a. a. O. S. 135 ff. — Rothes a. a. O. S. 168 ff. — Venturi, La Madonna S. 201 ff. — Wilpert II S. 748.

1. Die Heimsuchung (Luk. 1, 39 ff.) ist in der altchristlichen Kunst mit Sicherheit nicht festzustellen. Erst mit dem Aufkommen des Festes der Visitatio wird die Darstellung häufiger. Die Begegnung der beiden Frauen spielt sich bis Giotto in den einfachsten Formen ab.

Ob das von Bosio in der Katakomben des hl. Valentin entdeckte Bild (vgl. Liell S. 218) die Heimsuchung darstellte, läßt sich nicht mehr ausmachen, da das Original verloren ist. Auf der Cathedra des Maximianus in Ravenna (6. Jahrh.) sieht man nur die beiden sich begrüßenden Frauen. Im Codex Egberti (Kraus Taf. X) ist schon die Stadt im Hintergrund angedeutet. Auf einer Elfenbeinplatte im Louvre zu Paris (10. Jahrh.) umarmen und küssen sich die beiden, während eine Dienerin den Vorhang eines Portikus zurückschlägt (abgeb. bei Venturi S. 202). In den Homilien des griechischen Mönches Jakobus in der Nationalbibliothek zu Paris (11. Jahrh.) werden die verschiedenen Momente der Heimsuchung geschildert: die Abreise Mariens, die Rast auf dem Wege, die Begrüßung Mariens und Elisabeths und der Abschied.

2. Vom 13. Jahrhundert ab geben die Künstler den beiden Frauen Begleiterinnen bei; sie lassen die beiden gleichsam sprechen und den freudigen Dank über die Gnaden, die Gott ihnen erwiesen hat, zum Ausdruck bringen. Die Haltung der Elisabeth wird immer ehrfurchtsvoller. Die Begegnung spielt sich vom 15. Jahrhundert an vor einem architektonisch und landschaftlich reich ausgestatteten Hintergrund ab.

Der Schöpfer des seelisch belebten Heimsuchungsbildes ist Giotto in seinem unvergleichlich einfachen und doch so schönen Fresko in der Arenakapelle zu Padua: Elisabeth neigt sich gegen Maria und schaut ihr in die Augen, wie wenn sie die Gedanken und Gefühle der hochbegnadigten Verwandten erforschen wollte. In der Unterkirche zu Assisi, wo Giotto das gleiche Geheimnis darstellte, erfolgt die Begrüßung vor dem Hause der Elisabeth, die sich zur Mutter Gottes hinneigt und sie an beiden Armen faßt. Maria, von zwei Matronen und zwei Mägden begleitet, steht hochauferichtet vor ihrer Base, wie wenn sie sagen wollte: „Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter!“ (Vgl. die Abb. bei Venturi S. 203.) Es ist übrigens zu beachten, daß die eigentümliche Art und Weise, wie die beiden Frauen auf so vielen Heimsuchungsbildern sich die Arme entgegenstrecken, der liturgischen Paxgebung nachgebildet ist. Ganz unverkennbar ist diese Nachbildung der liturgischen Zeremonie auf älteren Reliefbildern zu erkennen, so an der Fassade des Domes zu Orvieto, an der von Andrea Pisano geschaffenen Türe am Baptisterium zu Florenz und auf einem Silberpaliotto der Kathedrale zu Pistoja (vgl. die Abb. bei Venturi S. 206 u. 208). Im 15. Jahrhundert wird es immer mehr Sitte, daß Elisabeth vor Maria auf dem Boden kniet; sie tut dies, weil ja Maria den Sohn Gottes in ihrem Schoße trägt. Maria dagegen bei der Heimsuchung knieend darzustellen, ist nicht wohl angebracht und kommt auch ganz selten vor.

Das Motiv der knieenden Elisabeth hat zu den ansprechendsten Heimsuchungsbildern aller Zeiten geführt. Wir nennen in erster Linie das Relief des Andrea della Robbia in S. Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja (abgeb. bei Venturi S. 210): Maria, ganz individuell aufgefaßt, legt ihre Hände liebevoll auf die Schultern der



vor ihr knieenden Base, die in inniger Verehrung zur Gottesmutter aufschaut. Von unvergleichlicher Schönheit ist alsdann die Tafel Ghirlandajos aus dem Jahre 1491, jetzt im Louvre zu Paris (Bild 148), in der gleichen Auffassung; nur stört die Begleitfigur in der linken Ecke, die in naiver Eitelkeit aus der Szene schaut. Noch Albertinelli (gest. 1516) hat in seinem Meisterwerk in den Uffizien zu Florenz auf alle Begleitfiguren verzichtend lediglich die beiden Frauen unter einem großen Renaissancebogen dargestellt; und doch ist ihm eines der besten Heimsuchungsbilder gelungen. Aber seine Zeitgenossen lieben es, nicht immer zur Hebung des inneren Wertes, die Szene möglichst volkreich und dramatisch zu gestalten. So Sodoma im oberen Oratorium von S. Bernardino zu Siena, wo der Vorgang zwar in den Tempel verlegt wird, aber trotzdem einen mehr theatralischen als religiösen Eindruck beim Beschauer hervorruft (siehe Abb. bei Venturi S. 212). Ghirlandajo in S. Maria Novella zu Florenz und Carpaccio im Museo Correr zu Venedig verlegen die Begrüßung auf einen öffentlichen Platz einer Renaissancestadt (Abb. bei Venturi S. 207). Jacobo da Pontormo (gest. 1557) benützt sein Heimsuchungsbild in der Vorhalle der Annunziatikirche zu Florenz, um interessante Gruppen von

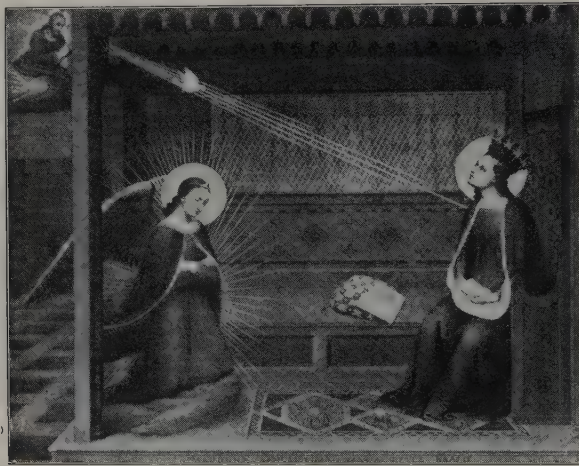


Bild 147. Maria Verkündigung.  
Gemälde von Fra Bartolommeo.

Männern und Frauen sowie eine nackte Aktfigur anbringen zu können. Pinturicchio läßt in seinem großen Gemälde in den Borgiagemächern des Vatikans Maria außer von andern Leuten vom hl. Joseph und einer Magd, die einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe trägt, begleitet sein. Hinter Elisabeth sieht man deren Haus, in dem Zacharias lesend bei den spinnenden Hausmädchen sitzt. Andrea Sabbatini hat in einem vom Fürsten Sanseverini für eine Kirche Neapels bestellten Gemälde der Jungfrau Maria die Züge einer Prinzessin von Salerno und dem hl. Joseph diejenigen ihres Gemahls gegeben. Als Zacharias hat er Bernardo Tasso, den Vater des Torquato Tasso und Sekretär des Fürsten, porträtiert. Baldung Grien (gest. 1545) läßt ganz geschmacklos am Hochaltar zu Freiburg i. Br. zu den Füßen der beiden Frauen als Symbol der Fruchtbarkeit Kaninchen miteinander spielen. Genrehaft gestalten die Heimsuchung auch Dürer in seinem Marienleben und Velasco de Coimbra auf einem Tafelgemälde zu Lissabon (Klassischer Bilderschatz Nr. 117). Zu einer rein weltlichen Begrüßungsszene hat alsdann unsern Gegenstand Rubens gestaltet.

Das Heimsuchungsbild, wie es sich hiernach seit dem 15. Jahrhundert entwickelte, ist dadurch gekennzeichnet, daß immer mehr Personen, darunter auch männliche Gestalten, in die Szene eintreten. So nahe es auch liegt, Zacharias und Joseph

dem Bilde beizugeben, so ist doch zu beachten, daß es sich bei der Visitatio um ein großes Geheimnis handelt, das nach dem biblischen Bericht sich nur zwischen den beiden Frauen abspielt; und es ist schriftwidrig, den hl. Joseph zum Zeugen der Unterredung zwischen Maria und Elisabeth zu machen. Er hat erst später, nachdem Maria von ihrem Besuche zurückgekommen war, ihre Empfängnis bemerkt und durch einen Engel Aufklärung erhalten. Darum tadelt Ayala (*Pictor christianus* V 5 Nr. 4) alle Maler, welche die Heimsuchung so darstellen, als wäre sie vor irgend welchen menschlichen Zeugen erfolgt.

3. Schon die Großplastik des 13. Jahrhunderts hat Elisabeth merklich hohen Leibes dargestellt; aber es muß als eine grob sinnliche Verirrung bezeichnet werden, wenn zumal deutsche Meister im späten Mittelalter in den Leibern der beiden Frauen die Kinder sichtbar werden lassen.



Bild 148. Mariä Heimsuchung. Gemälde von Ghirlandajo.

Didron (*Manuel d'iconogr. chrét.* S. 157) führt einige Beispiele aus der französischen Kunst an. In Italien hat man sich von dieser Geschmacklosigkeit freigehalten. Ziemlich zahlreich sind dagegen Heimsuchungsbilder dieser Art in Deutschland. Darstellungen, auf welchen ein vielstrahliger Stern vor dem Körper der Frauen erscheint, wie auf dem Herlinschen Altar in Rothenburg, oder Kinder in Strahlennimben vor den Gewändern schweben (Hallerscher Altar im Ferdinandeum zu Innsbruck, Altärchen im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, Bild im Rathaus zu Nördlingen), mögen noch hingehen. Aber ganz ordinäre Auffassungen, wie auf einem Holzbild in St. Peter und Paul zu Görlitz, wo am Leibe der beiden Frauen ein Fensterchen angebracht ist, durch das man die Kinder sieht, sind selbstverständlich zu verwerfen. Vgl. über ähnliche Darstellungen *Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern* I S. 775 Taf. 112 und *Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern* III (1894) S. 58.

## § 21. Die Sorgen des hl. Joseph

Literatur: Venturi a. a. O. S. 215 ff. — Wilpert II S. 750. Ders., R. Q. 1905 S. 185.

Das apokryphe Protevangelium des Jakobus ergänzt den Bericht bei Matth. 1, 19 u. 20 durch den Zusatz, daß ein Schriftgelehrter den hl. Joseph beim Hohenpriester verklagt habe. Daraufhin mußte er sich nach dem Gesetz mit Maria der Giftwasserprobe unterziehen. Das Evangelium *De Nativitate B. M. V.* fügt bei, daß beide, nachdem sie den Trank zu sich genommen, siebenmal um den Altar im Tempel gehen mußten. Zur großen Freude des Volkes stellte sich die Unschuld Mariens heraus. Nur eine kleine Gruppe von Denkmälern hat diese apokryphen Berichte dargestellt.

Zuerst finden wir die Giftwasserprobe auf der *Cathedra* des Maximian zu Ravenna (6. Jahrh.): Maria, von einem Engel geschützt, ist im Begriffe, die Schale an den Mund zu führen; vor ihr steht der jüdische Priester im Redegestus (abgeb. Venturi S. 215). In den Homilien des Mönches Jakobus in der Pariser Nationalbibliothek Cod. gr. 74 wird die Erzählung in mehreren Szenen genau nach Pseudo-Matthäus geschildert (abgeb. Venturi S. 216 u. 217). Auch die Mosaiken in S. Marco zu Venedig geben den Vorgang in breiter Ausführlichkeit. Zum ersten Mal finde ich die Giftwasserprobe auf einem rein abendländischen Monument am Altar von Città di Castello (12. Jahrh.).

Auf den Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom steht unmittelbar neben der beschriebenen Verkündigungsszene ein Engel in Zwiesprache mit dem zweifelnden Joseph (Wilpert II Taf. 55). Auf einer der Tabernakelsäulen in S. Marco zu Venedig, auf fol. 24 des Münchener Evangeliums lat. 23631 (Cim. 2), d. h. auf einem der beiden Blätter des 6. Jahrhunderts, die dieser Handschrift eingeklebt sind (vgl. Beissel, Evangelienbücher S. 84), auf dem Paliotto von Salerno (abgeb. bei Wilpert II S. 750) sitzt Joseph sorgenvoll vor Maria, die ihre Unschuld beteuert. Auf einem nieder-rheinischen Tafelbild von ca. 1370 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin rechtfertigt sich Maria Joseph gegenüber, und sie erklärt: „*Dominus possedit me*“ (Bild 149).

## § 22. Die Geburt Christi

Literatur: Beissel I S. 603 ff. — Henrik Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ*. Uppsala 1924. — Gg. Hager, *Die Weihnachtskrippe*. München 1902. — R. Louis, A. Pératé, A. Rastoul, *La Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Paris 1911. — Millet, *Recherches* S. 93 ff. — F. Noack, *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance*. Darmstadt 1894. — *Revue de l'art chrétien* XXX S. 107 ff. 323 ff. 444 ff.; XXXI S. 173 ff. — M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Entwicklungsgeschichtliche Studie*. Stuttgart 1890. — Wilpert II S. 752 ff. — Witte, *Apokryphe, legendarische und volkstümliche Elemente in den Weihnachtsbildern des ausgehenden Mittelalters*: Zeitschrift für christliche Kunst XXXII S. 119 ff.

1. Als literarische Grundlage für die Darstellung der Geburt Christi kommt streng genommen nur Luk. 2, 7 in Betracht: „Und sie gebar ihren erstgeborenen Sohn und legte ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie war.“ Bei der Kürze dieses Berichtes und nach den bisher beobachteten Gepflogenheiten der christlichen Künstler ist es von vornherein anzunehmen, daß sie sich auch hier nach den apokryphen Erzählungen umsahen.

Die Reise nach Bethlehem begegnet nicht häufig, so in St. Johann am Lateinischen Tor zu Rom (Wilpert II Taf. 252—255), auf einem Emailkreuz des 9. Jahrhunderts (Grisar, *Die Kapelle Sancta Sanctorum* Taf. II), auf dem Altarvorsatz von Salerno und im „*Hortus deliciarum*“ (vgl. die Abb. 317 u. 318 bei Wilpert a. a. O.).



Im Protevangelium des Jakobus (ed. Tischendorf XIII n. 53, cap. 17 ff.) wird erzählt: Auf dem Wege nach Bethlehem fühlte Maria, daß ihre Stunde gekommen sei, und sie bittet Joseph, daß er sie rasten lasse. Er hilft ihr vom Esel herabsteigen und sucht einen Ort, wohin er sie führen und wo sie sich in ihrer unangenehmen Lage verbergen könne. Und er findet eine Höhle und führt sie hinein, und geht, um eine Hebamme in dem Flecken Bethlehem zu suchen. Er begegnet einer solchen



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 149. Rechtfertigung Mariä. Niederrheinische Malerei um 1370.

Frau und antwortet auf die Frage, wer die Schwangere sei: Maria ist es, die im Tempel des Herrn aufgezogen wurde; und ich erlöste sie mir zur Frau. Sie ist nicht meine Gattin, sondern sie hat empfangen vom Heiligen Geist. Zweifelnd begleitet jene ihn zur Höhle, die von blendendem Glanze erfüllt ist, während eine Wolke von der Höhle aufsteigt. Sie sehen das Kind, das die Brust der Mutter nimmt. Die Frau eilt unter Rufen des höchsten Erstaunens aus der Höhle und er-

zählt der ihr beegnenden Salome das Wunder. Diese geht zweifelnd nun auch in die Höhle. Sie legt ihre Hand an Maria; die Hand aber verdorrt unter brennenden Schmerzen. Ein Engel gibt ihr den Rat, mit der Hand das Kind zu berühren, und so wird sie wieder geheilt.

Die übrigen griechischen Apokryphen fügen dem nur einige kleine Varianten bei; so wissen sie zu melden, daß die Höhle ganz nahe beim Grabe Rachels, der Mutter Josephs und Benjamins, lag (vgl. Noack S. 45 ff. und Schmid S. 56).

Von lateinischen Apokryphen kommen in Betracht das „Evangelium von der Geburt der hl. Maria“ und die „Geschichte von der Geburt Mariens und der Kindheit des Erlösers“ (Pseudo-Matthäus; vgl. über beide Tischendorf XXV ff.). Der Pseudo-Matthäus, seit dem 6. Jahrhundert im Abendland verbreitet, übernimmt alle Mirakel des Protevangeliums und weiß einige neue Einzelheiten hinzuzufügen. So berichtet er, daß die Reise nach Betlehem unter dem Schutz eines Engels geschah, wie das auf dem Elfenbeinstuhl des Maximian auch dargestellt ist (vgl. Venturi S. 220); er fährt dann fort: „Und hier (in der Höhle) gebar sie das Knäblein, das umstanden bei der Geburt die Engel des Himmels; und als es geboren war, da beteten sie es an und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe usw. Joseph kehrt unterdessen mit den zwei Hebammen Zelemi und Salome zurück; die Hand der letzteren verdorrt, weil sie ungläubig ist. Die Heilung erfolgt durch Berührung mit den Windeln. Über der Höhle erscheint ein gewaltig leuchtender Stern. Eigentümlicherweise fügt Pseudo-Matthäus dieser Erzählung noch bei, am dritten Tage nach der Geburt sei Maria aus der Höhle in einen Stall gegangen und habe den



Bild 150. Geburt Christi.  
Relief eines Elfenbeinkästchens  
aus Werden.

Knaben in eine Krippe gelegt, wo ihn nach dem Wort der Propheten (Is. 1, 3 und Hab. 3, 2) Ochs und Esel anbeteten. Noack a. a. O. S. 50 bemerkt mit Recht, daß dieser Zusatz von Pseudo-Matthäus gemacht wurde, um seine Erzählung mit Luk. 2, 7 und mit dem weströmischen Typus der

Geburtsbilder in Einklang zu bringen.

Es wird sich nun bei Betrachtung der verschiedenen Typen der Geburtsbilder herausstellen, inwieweit sie unter dem Einfluß der Apokryphen stehen.

2. Der altchristlich-abendländische Typus des Geburtsbildes von der Mitte des 4. Jahrhunderts bis 500 ist folgender: Das Jesuskind liegt in einem Korb oder auf einem tischartigen Gestelle; darüber erhebt sich eine primitive nach vorn offene Hütte. Nie fehlen Ochs und Esel vor dem Lager des Kindes. Maria sitzt verschleiert und scheinbar ohne sich um das Kind zu kümmern, neben der Hütte. Mit Vorliebe verbindet dieser Typus mit der Krippenszene die Anbetung der Weisen. Auch die Hirtenanbetung ist öfters mit ihr vereinigt.

Noack (a. a. O. S. 1 ff.) zählt alle hierher gehörigen Monumente unter Beigabe der Abbildungen auf; es sind mit einer Ausnahme italische und gallische Sarkophagskulpturen, 19 im ganzen. Dazu kommt das einzige Freskogemälde aus der Katakombe S. Sebastian an der Via Appia zu Rom: das Jesuskind auf einem tischartigen Gestelle, von Ochs und Esel verehrt. Alle übrigen Zutaten fehlen. Dafür ist im Hintergrund der Bildfläche ein großer, jugendlicher Christuskopf angebracht. Im allgemeinen halten sich diese Sarkophagkünstler des 4. und 5. Jahrhunderts bei der Darstellung der Geburt Christi an den kanonischen Evangelientext. Dieser Behauptung scheinen aber zwei Dinge zu widersprechen, die auf den Skulpturen fast nie fehlen: die Hütte und die beiden Tiere, von denen im Evangelium keine Rede ist. Allein was die



Hütte betrifft, so ist sie mit der Krippe gegeben; die Stallhütte hinwiederum legt es dem Künstler nahe, Tiere darin anzubringen. Da es aber immer bestimmte Tiere sind, die hier erscheinen, nämlich Ochs und Esel, so müssen sie in bestimmter Absicht angebracht sein (vgl. das Elfenbeinrelief aus Werden; Bild 150). Auf die Apokryphen kann man sich nicht berufen, denn die Denkmäler, mit denen wir es hier zu tun haben, sind älter als der abendländische Pseudo-Matthäus, der sagt: „Dort beteten Ochs und Esel das Kind an nach den Worten der Propheten Is. 1, 3 und Hab. 3, 2.“ Die Sache ist gegen Schmid (a. a. O. S. 73 f.) so zu erklären, daß die Väter schon seit Origenes (Hom. 13 in Luc. nach der Übersetzung von Hieronymus) die beiden Stellen, und zwar die Habakukstelle nach dem Text der Septuaginta, auf die Geburt des Herrn bezogen (vgl. Lübeck, Die Tiere an der Krippe des Erlösers: Zeitschrift für christliche Kunst XVIII S. 9 ff., und Liell a. a. O. S. 306).

3. Dazu kommt seit dem 6. Jahrhundert der byzantinisch-öströmische Typus. Der Vorgang wird in eine Höhle verlegt, wo das Kind von Ochs,



Bild 151. Griechische Darstellung der Geburt Christi.  
Miniatur aus dem Menologium des Basilios.

Esel, Engeln und Hirten verehrt auf einem tischartigen Gestell liegt. Über der Höhle erscheint ein großer Stern, der in dickem Strahl sein Licht auf das Kind wirft. Maria ruht auf einem Bett oder einer Matratze gelagert wie eine gewöhnliche Wöchnerin. Joseph sitzt teilnahmslos oder sorgenvoll daneben. Im Vordergrund gewöhnlich die Badeszene.

Vgl. die Liste der Monumente mit Abbildungen bei Schmid (Nr. 21 –50 S. 13 ff. u. 88 ff.) und die hier mitgeteilte Miniatur aus dem Menologium des Basilios (Bild 151). So unsympathisch uns dieser Typus in mancher Hinsicht auch ist, so muß doch zugegeben werden, daß nur in ihm ein wirkliches Geburtsbild geschaffen ist. Der Einfluß der Apokryphen ist hier durch die Verlegung des Vorganges in eine Höhle, durch den hellstrahlenden Stern, durch die Einführung der Ammen deutlich erkennbar. Die Badeszene selber stammt jedoch nicht, wie man oft lesen kann, aus den Apokryphen, denn weder in dem Protevangelium des Jakobus noch in den übrigen Apokryphen wird das Motiv der Badeszene erwähnt; auch im christlichen Schauspiel kommt sie nicht vor. Simeon Metaphrastes führt sie zuerst in seinen



Legenden an (Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, 1890, S. 68). Das Malerbuch vom Berge Athos fordert die Badeszene nur für die Geburt Abels und Mariens. Noack (a. a. O. S. 21 ff.) will zeigen, daß hier antike Formen, so die Badeszenen der Bacchussarkophage, einwirkten. Es ist möglich, daß hier das antike Wöchnerinnenbild übernommen wurde. Allein nachdem die byzantinische Kunst einmal begonnen hatte, ein wirkliches Geburtsbild darzustellen, lag die Badeszene nahe. Ältere, christliche Parallelen fehlten übrigens nicht, so bei der Geburt Benjamins in der Wiener Genesis.

4. Vom 7. und 8. Jahrhundert an dringt der byzantinische Typus über Ravenna und Unteritalien in das Abendland ein und beherrscht die abendländische Kunst bis zum 14. Jahrhundert vollständig. Fast regelmäßig sieht



(Phot. Allinari.)

Bild 152. Mariä Heimsuchung und Geburt Christi.  
Plastik von Niccolò Pisano.

man nun auf den abendländischen Bildern der Geburt Christi die gelagerte Madonna und meist auch die Badeszene (siehe oben Bild 136).

Zunächst erhält sich der Sarkophagtypus noch, wie sich aus der Liste bei Noack (Nr. 51 ff.) ergibt; er verschwindet aber bald. Salome mit der verdorrten Hand kommt in der Zeit bis 800 öfters vor (siehe die Nr. 53 57 59 60 bei Noack). Für den von Ravenna ausgehenden Einfluß sei auf den Elfenbeinstuhl Maximians hingewiesen, wo die Geburtsszene ganz im byzantinischen Geiste dargestellt ist (vgl. Abb. bei Venturi S. 221). Auch auf einem Mosaikbild der alten Peterskirche (8. Jahrh.) und einem Fresko der Katakomben von St. Valentin zu Rom war dies der Fall (vgl. Noack Nr. 59 u. 60). Unter der Herrschaft der Bilderstürmer kamen alsdann viele Künstler nach Italien, die nicht nur byzantinische Technik, sondern auch den byzantinischen Bilder- und Typenschatz mitbrachten. Die Mosaizisten, die in

Palermo und Venedig arbeiteten, waren Byzantiner. So versteht man, wie das Abendland gerade in dem immer mehr beliebt werdenden Sujet der Geburt des Herrn in den Bann byzantinischer Anschauung kam. Es war dies um so eher möglich, weil die rein abendländische Art, dieses Geheimnis darzustellen, eben kein Geburtsbild war. Im 13. Jahrhundert überwand man der Form nach den Byzantinismus, wie man am deutlichsten an den Mosaiken der Kosmaten in S. Maria in Trastevere und an jenen des Jakobus Torriti in S. Maria Maggiore zu Rom sehen kann, aber dem Inhalt nach kommt in diesen beiden Geburtsbildern der byzantinische Typus unverfälscht zum Ausdruck. Wie er sich im Verlaufe des 13. und 14. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Antike und des immer mehr erwachenden Naturgefühls entfaltete, ergibt sich am deutlichsten aus den Werken der Plastik. Wir greifen hier nur vier



Bild 153. Verkündigung, Christi Geburt und Darstellung im Tempel am Dom zu Orvieto.

Werke aus dem Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts heraus, die zu den schönsten Verherrlichungen der Geburt Christi gehören, die die christliche Kunst bisher hervorgebracht hat, nämlich die Kanzelreliefs des Niccolò Pisano im Dom zu Pisa (1260) und im Dom zu Siena (1268), die Skulptur des Guglielmo da Pisa in S. Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja (1270) und jene an der Fassade des Domes von Orvieto (um 1300). Niccolò Pisano hat aus der Madonna eine junonische Gestalt gemacht, die nicht mehr teilnahmslos daliegt, sondern mit Interesse diejenigen erwartet, die ihr Kind anbeten wollen; in beiden Reliefs hat er das Kind zweimal dargestellt, in der Krippe und in der Badewanne (Bild 152). Einer seiner Schüler hat in Orvieto diesen störenden Zug vermieden; die zwei Ammen bereiten das Bad im Vordergrund, während Maria sich von ihrem Lager aufrichtet und mit zärtlicher Besorgnis das Kind in der Krippe aufdeckt (Bild 153). Bei Wilhelm von Pisa in der Johanniskirche zu Pistoja hat die Gottesmutter eine sitzende Stellung und hält das



Kind in den Armen; aber der Künstler glaubt diese Situation nur dadurch rechtfertigen zu können, daß er die Magier erscheinen läßt. Und doch will er nicht das Epiphaniageheimnis, sondern die Geburt Christi darstellen, wie man aus der Badeszene rechts vorn erkennt (vgl. Venturi, *Storia* IV Fig. 38).

Auch auf dem Gebiet der Malerei macht sich unter Cimabue, Duccio, Giotto das gleiche Bestreben geltend; aber von dem byzantinischen Typus haben auch diese Meister sich nicht losgemacht: immer noch erscheint Maria als Wöchnerin, immer noch sitzt Joseph teilnahmslos auf der Seite, und die Badeszene fehlt meist nicht. Ganz die gleiche Wahrnehmung machen wir in der französischen und deutschen Kunst vom frühen Mittelalter bis ins 14. Jahrhundert hinein (vgl. die Übersichten bei Noack S. 48 ff.). Sie begegnet uns hier allerdings fast nur in Werken der Kleinkunst (vgl. die von Noack veröffentlichten Diptychen aus Darmstadt Taf. I—IV) und Miniaturen (vgl. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts* S. 92 ff.); aber auch an Portalskulpturen, so am Münster zu Ulm, an der Lorenzkirche zu Nürnberg und am Münster zu Freiburg i. Br. (Bild 154), alle drei 14. Jahrhundert, erscheint Maria noch als Wöchnerin.

5. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tritt fast gleichzeitig in allen Ländern, in denen die Kunst blühte, also in Italien, Frankreich und den Niederlanden, ein neuer Typus der Weihnachtsbilder auf, und das Wochenstubenmotiv verschwindet: das Kind liegt auf einem Zipfel des Mantels Marias oder auf einem Bündel Stroh am Boden, von verlegt mit Ausblick in eine weite Berglandschaft. In der Höhe erscheinen Engelchöre, die das Gloria singen.

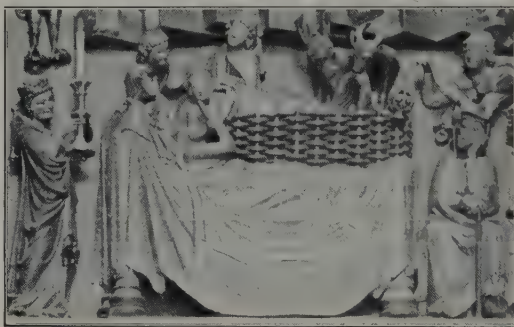


Bild 154. Geburt Christi.  
Vom Hauptportal des Münsters zu Freiburg i. Br.  
(Um 1275.)

Mâle (III S. 1 ff.) erklärt das Wesen der neuen Kunstauffassung, die sich im 14. Jahrhundert auf allen Gebieten geltend macht, gerade an dem Aufkommen der neuen Weihnachtsbilder. Dieses ist aber nicht, wie er annimmt, aus einer einzelnen Schrift (den Meditationen des Pseudo-Bonaventura) und auch nicht aus den Offenbarungen der Brigitta von Schweden, wie H. Cornell (*The Iconography of Christ*) zu erweisen sucht, herausgewachsen; seine Quelle ist vielmehr in der mystischen Geistesrichtung, wie sie das ganze 14. Jahrhundert erfüllt, zu suchen. Entstanden ist der neue Typus ganz gewiß in Italien, wo ihn Giotto bereits in der Arenakapelle zu Padua und besonders in der Unterkirche zu Assisi (Maria hat sich aufrecht gesetzt und das Kind in die Arme genommen) vorbereitet hat (vgl. darüber E. Berteaux, *Gazette des Beaux-Arts* 1909 S. 148 ff. Schon der Schüler Giottos Jacobo Avanzi zeigt Maria mit dem Kinde im Schoße vor dem Eingang zur Hütte (Oratorium des hl. Georg in Padua, abgeb. bei Venturi, *Madonna* S. 238). Gentile da Fabriano (1370 bis 1429) läßt Maria in tiefster Andacht vor dem auf dem Boden liegenden Kinde knien, während Joseph rechts vorn schläft und die beiden Hebammen an der Seite des Stalles sitzen (Bild 155). Diese verschwinden nun vollständig aus dem Bilde, und Joseph tritt seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts immer deutlicher in Aktion. Auf einem



Gemälde des Konrad von Soest am Altar zu Trondenberg (1420) kocht er eine Suppe; am Hochaltar in der Marienkirche zu Stendal läßt er eine Katze die Schlüssel auslecken. Wie rasch und vollständig der byzantinische Typus im 15. Jahrhundert verschwand, ergibt sich auch daraus, daß keiner der vielen Holzschnitte, die in der zweiten Hälfte dieser Zeit in Umlauf kamen, ihn mehr zeigt (vgl. Schreiber, Manuel I Nr. 62—80). Dürer hat in seinen Weihnachtsbildern bewußt auf alle legendären Elemente verzichtet und darin (Stich von 1504, Baumgartnerscher Altar und Marienleben) eine Familienszene geschildert, wie er sie selbst in seiner Kinderstube erlebt hatte.

Es entstehen jetzt zumal in Italien Weihnachtsbilder mit nur wenigen Figuren, bei denen alles vermieden wird, was die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Jesuskinde ablenken könnte. Am einfachsten hat auf diese Weise den geheimnisvollen Vorgang Fiesole behandelt in einem Fresko zu S. Marco in Florenz (Bild 156). Das nackte, mit einem goldenen Nimbus versehene Kind liegt auf dem Boden und streckt seine Händchen aus. Maria und Joseph, zu beiden Seiten knieend, beten es an. Neben Joseph kniet noch St. Dominikus und hinter Maria eine weibliche Heilige. Im Hintergrund strecken Ochs und Esel ihre Köpfe in die Krippe; über dem Stalle schweben anbetende Engel. Ganz allein betet Maria das göttliche Kind an auf der



(Phot. Alinari.)

Bild 155. Geburt Christi.  
Gemälde von Gentile da Fabriano.

Majolikatafel des Andrea della Robbia in der Kirche von La Verna (Bild 157). In der Höhe aber erscheinen Gott Vater und der Heilige Geist mit einer Schar himmlischer Geister, die das Gloria singen. Vielfach liegt das Kind auf dem unteren Teil des Mantels der heiligen Jungfrau, so auf einem Rundbild des Ghirlandajo im Dresdener Museum. Ebenda befindet sich das Weihnachtsbild des Borgogne: Maria betet, in schöner Landschaft stehend, das vor ihr auf grünem Rasen liegende und von goldenen Strahlen umgebene Kind an. Lieblich und poetisch wie kaum ein anderer Maler hat Filippo Lippi in seinem im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindlichen Bilde das Weihnachtsgeheimnis dargestellt (Bild 158). Wir verzeihen ihm angesichts der unübertrefflichen Marienfigur gern den Anachronismus, in dem er den nur sechs Monate älteren Johannes bereits als etwa sechsjährigen Knaben das göttliche Kind verehren läßt.

Bahnbrechend wurde für die Kunst diesseits der Alpen das Bild des Rogier van der Weyden, für die Kirche von Middelburg in Brabant gemalt, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin: Unter einer mit einem Strohdach bedeckten Ruine kniet Maria vor dem nackten Kinde, das auf einem Zipfel ihres Mantels am Boden liegt; links hinter dem Kinde drei kleine Engel und zuäusserst links Joseph, ein Licht haltend, das er gegen den Luftzug schützt. Vorn rechts kniet der Donator, Peter Bladelin, der Gründer der Stadt Middelburg und Schatzmeister des Herzogs von

Burgund. Im Hintergrund ein belebtes Stadtbild und darüber die Verkündigung an die Hirten.

Kein Weihnachtsbild hat in den letzten Jahren die Ikonographie mehr beschäftigt als jenes des Matthias Grünewald auf dem Isenheimer Altar, um 1511, in Kolmar. Ich nenne nur die neuesten Arbeiten darüber: A. Groner, *Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Kolmar* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 212, Straßburg 1920) und J. Bernhart, *Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altares*, München 1920. Maria sitzt hier allein mit dem göttlichen Kinde in einer lichtdurchfluteten Landschaft. Daß es sich um einen geheimnisvollen Vorgang handelt, sagen uns die Engel, die im Hintergrunde den Hirten die frohe Botschaft verkünden, während andere himmlische Geister mit den Lichtstrahlen, die von Gott Vater in der Höhe ausgehen, herniedersteigen. Links neben der Mutter Gottes erhebt sich eine spätgotische Halle, die angefüllt ist mit musizierenden und singenden Engeln. Im Eingang zu dieser Halle kniet eine jugendliche Frauengestalt, deren gekröntes Haupt mit einer vielfarbigen Lichtaureole, ähnlich jener, wie wir sie auch am Auferstehenden gewahren, umgeben ist. Engel, die über dieser geheimnisvollen Gestalt erscheinen, halten eine zweite Krone über sie. Was bedeutet sie? Sie ist nicht die hl. Katharina, die ihre mystische Vermählung mit dem Jesuskind feiert (Schubring), auch nicht die junge Kirche, auf die der Heilige Geist herabgekommen (Groner). Beachtenswert ist die Erklärung, die

Friedrich Schneider (*Revue de l'art chrétien* 1905 S. 81 ff.) aus der Mystik des ausgehenden Mittelalters zu begründen sucht: Die Menschwerdung Christi ist die größte Wohltat, die Gott der Welt erwiesen hat. Darüber freuen sich die himmlischen Geister. Die gläubige christliche

heimnisvollen Lichtgestalt Maria selber erkennt, die nach der Empfängnis in der Stimmung des Magnifikat sich anbetend in das visionär vorausgenommene Ereignis versenkt. „An der Schwelle des Alten Bundes knieend, durch Sehnsucht und Zustand ganz dem Neuen zugetan, erscheint sie, wie es in der Liturgie öfters heißt, als Tochter ihres Kindes.“ Was er sonst in die Altartafeln Grünewalds hineinliest, wird nicht annehmbarer dadurch, daß W. Niemeyer (Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altares, Berlin 1921) es übernimmt. Des Rätsels Lösung hat meines Erachtens H. Feurstein (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. Bd., Augsburg 1924, S. 137 ff.) in den mystischen Schriften der hl. Brigitta von Schweden, die gerade in der Zeit, als Grünewald sich in Nürnberg mit den Skizzen zum Isenheimer Altar beschäftigte, viel gelesen wurden, gefunden. Aus dem „Sermo angelicus“ stammt die verklarte Mädchengestalt, als die vorzeitliche Maria im Ratschluß der Erlösung, das Kristallgefäß, die von zwei Engeln gehaltene Ehrenkrone, der Feigenbaum, die Engelchöre usw. Damit erledigen sich die Erklärungsversuche von K. Günther, *Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altares* (Studien über christliche Denkmäler N. F. Heft 16, Leipzig 1924) und E. Beitz, *Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen*, Köln 1924.



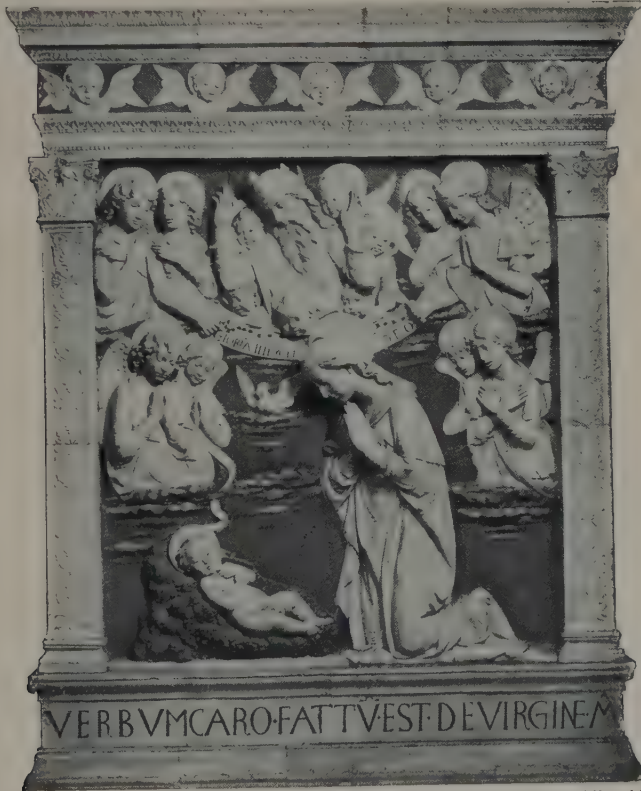
Bild 156. Geburt Christi.  
Gemälde von Fiesole.

Seele ist durch sie zur Braut Christi und des höchsten Glückes teilhaftig geworden. Sie ist im Glauben an dieses Geheimnis schon auf Erden eine Königin; und eine zweite Krone wartet ihrer in der himmlischen Seligkeit, wofür die Menschwerdung Christi ihr ein sicheres Unterpfand ist (vgl. auch Schneider, *Gesammelte Aufsätze I* S. 147). Ansprechend ist ferner die Auffassung Bernharts (a. a. O. S. 14), der in der ge-

Es ist übrigens kein Vorzug für Grünewalds Weihnachtsbild, daß es sein Verfertiger mit mystischen Subtilitäten ausstattete, die von den Beschauern nicht verstanden wurden.

6. Endlich seien noch jene Weihnachtsbilder erwähnt, auf denen die Hirten vom Felde erscheinen, um das göttliche Kind anzubeten.

Die Verkündigung auf den Fluren von Bethlehem finden wir als Sonderszene nicht häufig dargestellt. Oft wird sie im Hintergrund des Geburtsbildes angedeutet. Im Codex Egberti (Kraus Taf. XII) sind beide Szenen übereinander angeordnet. Eigenartig ist die Miniatur in der Rip. B., wo sechs Engel vor einem Gebäude erscheinen, in dem die Hirten sich aufhalten (vgl. Neuß, Die katalanische Bibelillustration S. 112



(Phot. Alinari.)

Bild 157. Anbetung des Kindes.  
Plastik von Andrea della Robbia.

und Fig. 142). Schon auf Denkmälern des christlichen Altertums findet sich mehrfach die Anbetung der Hirten (vgl. Kraus, R.-E. I S. 666). Auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts bringen die Hirten dem Kinde Geschenke. Bei Lorenzo di Credi in der Akademie zu Florenz opfert ihm ein Hirte ein Lamm. Wenn die Hirten noch ihre Frauen und Kinder mitbringen, wie auf einer Skulptur in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (Bild 159), und gar noch auf Dudelsäcken blasen, bekommt das Krippenbild einen unruhigen und weltlichen Zug.

### § 23. Die Beschneidung

Die Beschneidung des Jesuskindes am achten Tage nach der Geburt ist kein geheimnisvoller Akt in der Reihe der Erlösungstatsachen. Die Kirche



hat das Fest der Circumcisio auch nur eingeführt, um ein heidnisches Fest damit zu verdrängen. Aus diesem Grunde wird die Beschneidung selten und spät zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht.

Die älteste Darstellung befindet sich im Menologium des byzantinischen Kaisers Basilius II. (976—1025) in der Vaticana; im 12. Jahrhundert begegnet sie uns dann auf dem Antependium von Klosterneuburg und im 13. Jahrhundert in einem Antiphonar aus Salzburg: Maria hat das Kind im Arm; vor ihr der Priester, der im Begriff steht, die Handlung vorzunehmen. In der mittelalterlichen Portalplastik ist es oft unsicher, ob die Circumcisio oder die Praesentatio gemeint ist. Klar und deutlich kommt die Beschneidung am Portal des Münsters von Thann neben der Praesentatio zur Darstellung (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1905 S. 369). Nachdem im ausgehenden Mittelalter das Festum Circumcisionis sich allmählich durchsetzte, begegnet uns das Motiv des öfteren auf gotischen Retablen und Predellen. Zu einem Andachtsbild eignet sich der Gegenstand nicht; darum blieb es auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei bei wenigen Versuchen, so Mazzolino im Kunsthistorischen Museum in Wien und Mantegna in den Uffizien zu Florenz.

## § 24. Die Anbetung der Weisen

**Literatur:** Bayet, *La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme*, in: Dumesnil et Bayet, *Mémoires sur une mission au Mont-Athos*. Paris 1876. — H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis A. Dürer: Studien zur deutschen Kunstgeschichte* Heft 53. Straßburg 1904. — Liell a. a. O. S. 224 ff. — N. Hamilton, *Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo*. Straßburg 1901. — Venturi, *La Madonna* S. 263 ff. — Wilpert I § 57 und Wilpert II S. 764 ff. — G. Zappert, *Epiphania*, Separat-Abdruck aus Wiener Sitzungsber. Jahrg. 1856. — Vgl. auch „Kunstfreund“ XV (1899) S. 49 ff. 57 ff.; *Zeitschrift für christliche Kunst* XV S. 193 ff.

1. Die literarische Grundlage des Epiphaniestes und der Monumente, die es verherrlichen, bildet Matth. 2, 1—12. Die Apokryphen erweitern gegen ihre sonstige Gewohnheit den evangelischen Bericht nicht.

Der evangelische Bericht gibt keine Auskunft über die Zahl der Magier; aber schon auf dem ältesten Denkmal in der sog. Cappella greca der Priscilla-Katakomben sind es ihrer drei. Die Dreizahl wuchs aber lediglich aus der Dreiheit der Gaben heraus. Daß die Magier Könige gewesen seien, ist im Evangelium ebenfalls weder gesagt noch angedeutet. Zu Königen wurden die Magier in der christlichen Überlieferung, weil die Theologen seit dem 3. Jahrhundert in den Geschenken bringenden Männern eine Erfüllung der Weissagung in Ps. 71, 10: „Reges Tharsis et insulae munera offerent; reges Arabum et Saba dona adducent“, sahen. Etwa seit dem Jahr 500 herrscht diese Tradition allgemein, und seit dem 12. Jahrhundert spricht man von ihnen nur als von den „heiligen drei Königen“. Um dieselbe Zeit tauchen auch, zuerst bei Pseudo-Beda (*Collectanea et flores*), die Namen Kaspar, Melchior und Balthasar auf. Allerdings erscheinen diese Namen schon auf dem Mosaikbild in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna aus dem 6. Jahrhundert, aber sie sind hier von einem neueren Mosaizisten nachgetragen.

2. Die Huldigung der Magier gehört zu den beliebtesten Motiven der altchristlichen Kunst; besonders in der Sarkophagplastik des 4. und 5. Jahrhunderts begegnet sie in auffallend vielen Monumenten. Es hat sich frühzeitig ein feststehendes Schema für die Komposition gebildet, das sich bis ins hohe Mittelalter hinein erhielt: die Mutter Gottes sitzt rechts vom Beschauer auf einer Cathedra in langer Tunika, auf dem Kopf den Schleier, das Kind im Schoße haltend. Von links kommen die Magier, hintereinander

gehend, die phrygische Mütze auf dem Haupt. Auf Schüsseln bringen sie ihre Gaben. Sie knien niemals nieder, sondern kommen meist in eiligem Laufe daher.

Auf Taf. II 2 bei Liell a. a. O. ist das älteste Adorationsbild aus der Cappella greca in der Priscilla-Katakomben aus dem 2. Jahrhundert abgebildet; hier kommt das oben beschriebene Schema bereits deutlich zum Ausdruck. Im 3. Jahrhundert versuchte man ein anderes Kompositionsschema, brachte Maria mit dem Kinde in der Mitte der Bildfläche an und ließ die Magier von rechts und links kommen. In dem einen Falle führte dieser Versuch zur Anbringung von vier Magiern und in dem andern von zwei (vgl. Taf. III u. IV bei Liell). Doch ließen die Plastiker diese Anregung unbeachtet. Es kann auffallen, daß die Magier bis ins hohe Mittelalter stets stehend ihre Gaben darbringen, und daß die Künstler sich also nicht an den Text bei Matthäus halten, der ausdrücklich sagt: „et procidentes adoraverunt eum“, und dann erst beifügt: „et apertis thesauris suis adoraverunt eum“. Es hängt das damit zusammen, daß in der Antike wie im christlichen Altertum die „genuflexio“ nicht den Akt der Anbetung, sondern der Bitte und der Buße ausdrückt.

3. Neben dieser rein geschichtlichen Form der Darstellung des Epiphaniegeheimnisses auf den sepulkralen Denk-



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 158. Anbetung des Kindes.  
Gemälde von Filippino Lippi.

mälern bildet sich in der monumentalen, von Byzanz beeinflussten Kunst ein zweiter Typus der Anbetung der Weisen, der sich ebenfalls bis ins hohe Mittelalter hinein verfolgen läßt. Das Bestreben dieses Typus geht dahin, die übermenschliche Würde des Kindes deutlich zum Ausdruck zu

bringen; die Mutter wird zur Himmelskönigin und die Weisen zu Fürsten. Wohl die früheste Darstellung dieser Kategorie befindet sich unter den Mosaiken am Triumphbogen in S. Maria Maggiore zu Rom aus der Zeit Sixtus' III. (432—440). Majestätisch sitzt der schon herangewachsene Jesusknabe auf einem reichgeschmückten Thron, den vier Engel umgeben. Auch Maria sitzt auf einem Thron, ihr gegenüber eine andere reichbekleidete, hoheitsvolle Frau, in der De Rossi (Musaici fascicoli xxiv—xxv) eine symbolische Darstellung der Kirche sieht. Von rechts nahen die Magier, noch in phrygischem Kostüm, auf großen Platten ihre Gaben bringend.

Die zweite auf uns gekommene Mosaikdarstellung der Anbetung der Magier in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna stammt aus der Zeit Justinians (527—565). Hier marschieren die Magier, die aber nach J. P. Richter (Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878, S. 65) von einem modernen Mosaizisten erneuert sind, an der Spitze einer großen Prozession von Anbetern. Maria sitzt in blauem Mantel auf einem hohen, mit Edelsteinen geschmückten Thron; sie und auch das auf ihrem Schoße

sitzende Kind segnen die Magier. Vier Engel stehen rechts und links vom Thron. . . Als das lehrreichste Beispiel für die Wandlungen, die der hieratisch-symbolische Mosaiktypus allmählich erfahren hat, kann die Anbetung der Weisen von Cavallini in der Apside von S. Maria in Trastevere zu Rom gelten: Maria sitzt vor einem kleinen Haus; das Kind auf ihrem Schoße greift mit beiden Händen nach den Gaben des greisen Königs, der seine Krone abgelegt hat und niedergekniet ist (vgl. De Rossi a. a. O. fasc. VII—VIII). Niemals hat man die königliche Würde Mariens und der Weisen nachdrücklicher betont als in der Zeit der romanischen Plastik im 12. und 13. Jahrhundert. Es sei an die formal noch recht mangelhaften Reliefs erinnert, die Venturi a. a. O. S. 265 ff. aus Italien publiziert; der sepulkrale Typus kommt in der Anordnung der Figuren noch deutlich zum Ausdruck; auch in der deutschen Kleinkunst (Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien) ist dies im 11. und 12. Jahrhundert fast immer der Fall (vgl. Kehrler a. a. O. S. 42 ff.). Benedetto Antelami hat gegen Ende des 12. Jahrhunderts am Baptisterium zu Parma die Adoratio Magorum als wirkungsvollen Tympanonschmuck verwendet (abgeb. bei Venturi S. 268). Auch in Frankreich war es in dieser Zeit Sitte geworden, wenigstens an einem Portale der großen Kathedralen, wie in Laon, Chartres, Bourges usw., das Epiphaniegeheimnis in monumentalen Formen darzustellen. Mâle (II S. 215) sagt, daß erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts sich in der nordischen Kunst ein festes Schema für die Anbetung der Weisen gebildet habe, das sich dann im ganzen 14. Jahrhundert erhielt:



Bild 159. Anbetung der Hirten.  
Relief in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

der erste Weise, der Greis, liegt auf den Knien; er hat die Krone abgesetzt und reicht dem Jesuskind seine Gabe dar. Der zweite, der Mann in gereiftem Alter, steht aufrecht neben ihm; er hat die Krone auf dem Haupt und hält ein Gefäß in der Hand. Aber statt seine Blicke auf das Kind zu richten, wendet er sich zu dem folgenden Weisen und zeigt ihm den Stern, der über dem Stall erschienen ist. Der letzte der Weisen, der junge, bartlose Mann, ist ebenfalls gekrönt und steht aufrecht mit dem Geschenk in der Hand. Allein genau so hatte schon Antelami in der eben genannten Skulptur zu Parma den Vorgang geschildert. Niccolò Pisano läßt in seinem von klassischen Reminiszenzen beeinflussten Kanzelrelief in der Taufkirche zu Pisa die beiden ersten Könige knien; die Pferde, auf denen die Könige angekommen, schauen, wie früher Ochs und Esel, neugierig in die Szene (Bild 160). In seinem Kanzelrelief im Dome zu Siena läßt derselbe Meister unten die Könige in reichem Zuge ankommen und oben die Adoratio vollziehen (siehe die Abb. bei Venturi S. 269). In dem Relief an der Fassade des Domes zu Orvieto (ebd. S. 271) wendet sich der zweite König nach dem Stern deutend zum dritten. Die gleiche Anordnung befolgt Orcagna in seiner schönen Skulptur aus dem Jahre 1359 am Tabernakel von Orsanmichele zu Florenz (ebd. S. 274).

Mehr als hundert Jahre früher hat ein unbekannter Meister an der Goldenen Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen das Problem der Epiphaniedarstellung in überraschend schöner Form gelöst, wie sich aus der beistehenden Abbildung ergibt (Bild 161).



4. Eine eigentümliche epische Ausmalung hat die Geschichte der Magier nach unbekannten Quellen in der abendländischen Kunst des Mittelalters zumal an hochgotischen Kirchenportalen erfahren. Man schildert dramatisch ihre Abreise, ihre Verhandlungen mit Herodes und ihre Heimkehr.

Am Sockel der Westfassade zu Amiens ist die Geschichte der Magier in acht Vierpässen geschildert: sie kommen zu Schiff (!) nach Jerusalem und verhandeln mit Herodes; dieser schickt Diener ab, um die Schiffe verbrennen zu lassen; Gott aber warnt die Weisen (vgl. Måle II Fig. 108 und Sanoner in der Revue de l'art chrétien 1905 S. 307 Fig. 9). Am Südportal des Münsters zu Ulm werden die drei Könige vor ihrer Abreise in ihren heimatlichen Schlössern vorgeführt; der erste spielt in Gesellschaft seiner Frau mit einem Vogel Strauß, der zweite herzt seinen neugeborenen Sohn. Dann folgt die Verehrung der wunderbaren Himmelserscheinung (ein lichtumstrahltes Kreuz, das ein Cherub trägt) durch die drei. Die Magier nehmen im dritten Schloß Abschied von ihren Frauen. Dann sieht man in Ulm und in Thann in den Wölbungen des Türfeldes den langen Zug der Könige nach Jerusalem, wo sie im Schloßhof des Herodes vor vielen Zuschauern mit diesem verhandeln und ihm Geschenke bringen. Aber der Teufel berät den jüdischen

christlichen

Kunst hat sich die italienische Malerei in ihrer

Blütezeit von Giotto bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts öfters und liebevoller beschäftigt als mit der Anbetung der Weisen. Man kann darum von einem italieni-



Bild 160. Anbetung der Weisen.  
Relief von Niccolò Pisano.

5. Mit kaum einem andern Gegenstand aus dem Gebiete der

schen Typus der Epiphaniedarstellung reden, der von Giotto geschaffen und von Lionardo da Vinci vollendet wurde. Er ist einmal dadurch gekennzeichnet, daß die beteiligten Figuren nicht bloße Schemen und Hieroglyphen sind, die den Beschauer an einen Vorgang aus der heiligen Geschichte erinnern, sondern lebensvolle Gestalten, deren Seelen ergriffen sind von dem geheimnisvollen Vorgang. Im Beschauer wird, auch ohne daß Maria mit einer Krone auf dem Haupt auf einer Cathedra sitzt, die Vorstellung erweckt, daß hier eine ungewöhnliche Frau ihr Kind zeigt und verehren läßt. Das italienische Epiphaniebild nimmt alsdann allmählich reiche Prachtentfaltung an und die Zahl der Beschauer wird immer größer. Der Vorgang wird in eine male- rische Ruine verlegt, und den Hintergrund bildet eine liebliche Landschaft. Die Könige zeigen die Gesichtszüge berühmter Zeitgenossen. Damit ist aber auch die Entartung des ehrwürdigen Sujets angebahnt, und so bekommt das Epiphaniebild im 16. Jahrhundert einen genrehaften, weltlichen Charakter.

Wenn man sich in das Epiphaniebild Giottos in der Arenakapelle zu Padua vertieft, kommen einem die frühmittelalterlichen Bilder schal und ungenießbar vor. Und doch hat auch Giotto sich der einfachsten Mittel bedient (Bild 162). Der Vorgang

geschieht in einem primitiven, auf allen vier Seiten offenen Gebäude. Darunter thront Maria mit dem ganz bekleideten Kinde auf dem Schoße, das den anbetenden greisen König feierlich segnet. Zwei weißgekleidete Engel bilden die Thronassistenten. Diener halten im Hintergrund die Kamele. Ganz ähnlich gestaltet Taddeo Gaddi sein Epiphaniebild in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce zu Florenz. Seine Darstellung in der Unterkirche zu Assisi (Abb. bei Venturi S. 275) sieht sich wie eine verschlechterte Kopie von Giotto's Bild an.

Die Sienesen, wie Duccio di Buoninsegna und Bartolo di Maestro Fredi, sind von Giotto nicht beeinflusst; sie halten vielmehr an den älteren Typen fest, verbinden aber damit zarte Schönheit und gesteigerten seelischen Ausdruck. Ersterer hat um 1310 die Anbetung der Weisen als Bestandteil eines großen Zyklus aus dem Leben Jesu auf der Rückseite des Hochaltars im Dom zu Siena mit einer bisher nicht beobachteten Lieblichkeit der Gestalten und einer festlich-heitern Dekoration in allen Einzelheiten dargestellt, die das italienische Epiphaniebild nun bald allgemein auszeichnet. Bartolo di Maestro Fredi hat zuerst das Epiphaniegeheimnis



(Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.)

Bild 161. Anbetung der Weisen  
an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

auf einem großen Altarwerk dargestellt (Akademie zu Siena): Maria sitzt mit dem göttlichen Kinde vor einer gotischen Halle; alle drei Könige knien. Im oberen Teil der Tafel sieht man die Reise der Könige nach Jerusalem, ihre Audienz bei Herodes und die Fortsetzung der Reise nach Bethlehem.

Don Lorenzo Monaco, ein von Siena ausgehender Spät-Giotteske (1370—1425), hat auf vier Altarbildern die Anbetung der Könige dargestellt. Hier sei ausdrücklich nur auf sein bedeutendstes Werk in den Uffizien zu Florenz (Taf. II bei Hamilton) hingewiesen. Monaco hat zuerst versucht, den Akt der Anbetung in Gegenwart der zahlreichen Reisebegleitung, die sich auf 20 Personen beläuft, darzustellen. Der Zug ist eben zum Stillstand gekommen, und der greise König bringt dem mit gefalteten Händen auf dem Schoße der Mutter sitzenden Kinde seine Huldigung dar. Freilich befriedigt es den Beschauer nicht, daß Maria und das Kind zu sehr an das linke Bildende gerückt sind und so nicht als Hauptpersonen der Szene wirken. Auch empfindet man es störend, daß Monaco die einzige Frauengestalt im Zuge, die zuvorderst unter den Begleitern der Könige steht, ungebührlich vorschiebt; damit sie,



die das Gesicht nach dem Beschauer und nicht nach dem göttlichen Kinde richtet, zur Geltung kommt, muß der jugendliche König vor ihr knien. Viel Ähnlichkeit in der ganzen Bildanordnung Lorenzo Monacos hat die Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano aus dem Jahre 1423 (Akademie zu Florenz; siehe Bild 163). Auch hier erfolgt die Anbetung in Gegenwart eines reichen herrschaftlichen Gefolges von Herren und Dienern, die sich, obwohl sie geistig mit der Kultszene sich fast gar nicht beschäftigen, doch nahe an dieselbe herandrängen. Auch hier sitzt die Madonna in der linken Bildseite, aber doch nicht am äußersten Rand wie bei Lo-



(Phot. Alinari.)

Bild 162. Anbetung der Weisen. Gemälde von Giotto.

renzo Monaco, denn die zwei weisen Frauen, die sonst nur in der Geburtsszene vorkommen, stehen hinter ihr. Das Jesuskind hat eine große Freude an den drei mit unbeschreiblicher Pracht ausgestatteten Königen; darum legt es segnend die Hand auf den kahlen Kopf des anbetend niedergesunkenen greisen Königs. Hamilton (a. a. O. S. 32) macht darauf aufmerksam, daß Gentile da Fabriano in manchen Einzelheiten von seinen Vorgängern abhängig ist. Aber der poetische Hauch, der über das ganze Bild ausgebreitet ist, und die sonnige Heiterkeit, die dem Beschauer entgegenleuchtet, ist das eigene Werk des Meisters, dessen Kunst „dieselbe hochselige Poesie atmet, welche in den Gesängen der Troubadours uns anmutet“ (Hamilton).



Wie einen Rückschritt und einen Abfall von dem hier gewonnenen Ideal empfindet man es auf den ersten Blick, wenn man mit der märchenhaften Schöpfung Gentiles da Fabriano die Tafel Masaccios aus dem Jahre 1426 (Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) vergleicht (Bild 164). Zwar ist auch hier Maria eine ätherische Gestalt, aber die Könige, die den heiligen Kultakt vollziehen, so fromm und gesammelt sie sich auch dem göttlichen Kinde nahen, machen den Eindruck von Bauern, die aus dem Apennin herabgestiegen sind. Ja sie sind Wesen mit Fleisch und Blut, aus der Wirklichkeit genommen, ohne phantastische Kleidung und ohne Heiligenschein. Auch die beiden Begleiter hinter dem dritten König, die ruhig, aber voll Interesse auf das Kind schauen, sind individuelle Gestalten, echte Florentiner in Gewandung und Gesichtstypus.

Fra Giovanni da Fiesole hat in allen Perioden seines Schaffens sich für die Anbetung der Weisen interessiert und sie siebenmal dargestellt. Stets hat er die heiligen Gestalten mit all dem Liebreiz gebildet, dessen sein Pinsel fähig war; aber



(Phot. Alinari.)

Bild 163. Anbetung der Weisen.  
Gemälde von Gentile da Fabriano.

als sein größtes Verdienst möchte ich die neue Bildanordnung ansehen, die er auf dem kleinen Tafelgemälde aus dem Jahre 1450 in der Akademie zu Florenz vornahm: er gibt der Madonna mit dem Kinde die zentrale Stellung und gruppiert um sie die Könige und ihre Begleiter. Fast alle großen Epiphaniebilder in Italien sind von da an nach diesem Prinzip komponiert. Damit ist den Malern aber auch Gelegenheit gegeben, die Zahl der Figuren zu vermehren und die landschaftlichen Hintergründe zu erweitern. Genrehafte Züge treten auf; so läßt Filippo Lippi in seinem berühmten Rundbild (in englischem Privatbesitz) die Pferdeknechte Hufeisen ausbessern. Benozzo Gozzoli bringt in seinem Dreikönigszug im Riccardi-Palast zu Florenz die ganze Familie der Medici unter. Wie eine Profanierung des heiligen Gegenstandes wirkt das Epiphaniebild des Cosimo Rosselli (Uffizien in Florenz): die zahlreichen Begleiter der Magier sind fast lauter Porträtfiguren, die sich von dem Beschauer bewundern lassen und von dem Jesuskind keine Notiz nehmen; auch die beiden jüngeren Könige kümmern sich nicht um die Kulthandlung, die ihr älterer Genosse vornimmt.

Nach Fra Angelico hat kein Künstler die Anbetung der Weisen öfter dargestellt als Sandro Botticelli, von dem wir sechs Epiphaniebilder besitzen. Ich verweise hier nur auf sein Tafelgemälde in den Uffizien zu Florenz aus dem Jahre 1481 (Bild 165) und auf das Hausandachtsbild in der Eremitage zu Leningrad (abgeb. bei Venturi S. 279). Ersteres bildet das Entzücken der Kunsthistoriker, und sie bezeichnen es als den Höhepunkt florentinischer Malerei überhaupt. In der Tat gehört die Madonna mit dem Jesuskind und dem hl. Joseph daneben zu den schönsten Gebilden, die die christliche Kunst hervorgebracht hat; aber sie dienen dem Künstler nur als Notbehelf und als Staffage für die erlauchte Familie der Medici, denn die Könige sind Cosimo, Piero und Giovanni de' Medici, und unter dem Gefolge erkennt man Lorenzo il Magnifico und seinen Bruder Giuliano. Auch alle übrigen Begleiter sind Porträtfiguren. Alle wollen vom Beschauer erkannt und bewundert werden; darum richten nur wenige von ihnen ihre Aufmerksamkeit auf den Kultakt, dem sie äußerlich beiwohnen. Viel besser ist in diesem Punkte das an zweiter Stelle genannte Bild Botticellis, denn alle Personen, die in der Nähe der Kirchenruine sich befinden, in der Maria mit dem Kinde sitzt, neigen sich ehrfurchtsvoll vor dem Erlöser. Alle sind auf den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes hingeeordnet, und keiner gafft selbstgefällig und störend aus der Szene hervor.



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 164. Anbetung der Weisen. Gemälde von Masaccio.

Botticelli hat in diesen beiden Bildern den Grundgedanken der Komposition von einem größeren Meister, von Lionardo da Vinci, übernommen. Die Mönche von S. Donato in Scopeto bestellten bei ihm im Jahre 1480 ein Epiphaniebild für ihre Kirche. Leider ist das Gemälde nie vollendet worden, sondern nur in der Untermauerung uns überliefert (Uffizien zu Florenz). Aber auch in diesem Zustande stellt es das Epiphaniegeheimnis in der höchstmöglichen Vollkommenheit dar (vgl. die ausführliche Würdigung bei Hamilton S. 55 ff.).

Noch oft haben italienische Meister unsern Gegenstand behandelt, und viele davon sind auf dem Kompositionsprinzip Lionardos aufgebaut; genannt seien nur noch Ghirlandajo und Filippino Lippi. Ersterer hat uns drei Epiphaniebilder hinterlassen: ein Freskogemälde in S. Maria Novella zu Florenz, ein Hausandachtsgemälde in den Uffizien dort und ein Altargemälde für die Kapelle des Hospizes degli Innocenti in der Arnstadt. Letzteres und die Altartafel Filippinos (vgl. Taf. VI u. VII bei Hamilton) sind, wenn sie sich auch nicht auf der Höhe halten können, auf die Lionardo unser Sujet gebracht hat, Glanzleistungen der christlichen Kunst, die von keinem Späteren mehr erreicht werden. Die ganze Herrlichkeit des Zeitalters der Mediceer, die als Porträtfiguren von beiden benützt werden, spielt sich darin ab. Aber es ist schließlich nicht mehr die arme Jungfrau von Nazareth, die für sich und ihr Kind in Bethlehem kein Obdach finden konnte, die hier den Mittelpunkt bildet, sondern eine florentinische Fürstin, die ihren Sohn der reichen Verwandtschaft zeigt. So kommt ein undogmatischer Zug in das Epiphaniebild, der zur Vereinfachung der Komposition nötigte.



6. Auch in der Blütezeit der deutschen und niederländischen Kunst ist das Epiphaniebild ein beliebter Gegenstand, an dem die größten Meister ihre Kraft erproben. Die Entwicklung, die es hier nimmt, ist ähnlich der in Italien. Wie dort die Entfaltung des Gegenstandes zwischen Giotto und Lionardo da Vinci sich bewegt, so hier zwischen Rogier van der Weyden und Albrecht Dürer. Zu einer Prachtentfaltung, wie wir sie bei Filippino Lippi, Botticelli fanden, kommt es allerdings in der nordischen Kunst nicht, wenngleich die Niederländer von einem ähnlichen Streben erfüllt sind.

Vor dem 15. Jahrhundert hat die deutsche Kunst ein Epiphaniebild von ikonographischer Eigenart und künstlerischer Bedeutsamkeit, wenn wir von dem Tympanon



Bild 165. Anbetung der Weisen. Gemälde von Botticelli.

der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen absehen, nicht hervorgebracht. Zwar ist die Zahl der Darstellungen (vgl. Kehrer a. a. O. S. 41 ff.) überaus groß; aber es sind fast nur Miniaturen in liturgischen Handschriften, Elfenbeinreliefs und unbedeutende Tympanonskulpturen, die sich meist an das einfache frühchristliche Schema halten. So erscheint die Miniatur im Evangeliar Kaiser Heinrichs II. zu Bamberg A. II S. 46 (Taf. II bei Kehrer), wo die Magier noch ihre phrygischen Mützen tragen, wie eine Kopie von einem altchristlichen Sarkophag. Aber bereits in dem einige Jahrzehnte älteren Codex Egberti (Kraus Taf. xv) tragen die Magier Kronen; auch im Evangeliar Heinrichs II. aus dem Jahre 1014 (Cim. 58 in der Münchener Staatsbibliothek, abgeb. bei Kehrer Taf. I) und im Gebetbuch der hl. Hildegard aus dem 12. Jahrhundert (abgeb. bei Kehrer Taf. III) erscheinen sie als stehende Könige. Wir haben also hier ein Fortleben des Mosaiktypus. Im Albanipsalter (vgl. Goldschmidt S. 139) hat ein Miniaturist des 12. Jahrhunderts die ganze Geschichte der Magier auf vier Blättern illustriert: die Magier bei Herodes, ihre Reise nach Bethlehem, die Anbetung des Kindes, ihr Traum und ihre Rückkehr. Vom 13. Jahrhundert ab



ruht der greise König fast regelmäßig auf einem oder beiden Knieen, und der zweite ist im Begriffe, sich vor dem göttlichen Kinde zu verneigen. Noch öfter aber wendet von diesem Zeitpunkt ab der zweite sich zum dritten König und macht ihn auf den wieder erschienenen Stern aufmerksam. Aus der Zeit vor dem Dreikönigsbild Stephan Lochners sind monumentale Gemälde mit der Anbetung der Weisen in Deutschland nur in geringer Zahl vorhanden, so einige romanische Wandgemälde in Lambach, Pisweg, Mödling (vgl. Mitteil. Z.-K. XIV S. 92; XV S. xvi; II S. 72), in Soest, (Chorapsis des nördlichen Seitenschiffes im Patroklidom), in S. Maria-Lyskirchen zu Köln (vgl. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule S. 12). Dazu kommen ein paar Tafelgemälde aus der Kölner Malerschule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, der jetzige Hochaltar im Kölner Dom, aus der Klarenkirche stammend, von Meister Wilhelm von Herle, ein Triptychon aus der Kölner Schule in der Galerie zu Sigmaringen, ein Flügelaltar in Wildungen, alle wohl aus Köln, das ja mit seinem berühmten Reliquienschrein der heiligen drei Könige die natürliche Heimstätte der Epiphaniebilder ist, aus der Zeit zwischen 1360 und 1400 stammend. Der unmittelbare Vorgänger des Stephan Lochner ist der Meister des Dreikönigsbildes im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Etwa um 1440 schuf Stephan Lochner das auch heute noch volkstümliche Kölner Dombild. „Es ist eine prachtvolle, vornehme Komposition. . . . Zwei Hauptgruppen rechts und links werden formiert; dadurch wird die Madonna zur dominierenden Mittelperson. Ein neues Ideal weiblicher Form hat sich herausgebildet, ein herrlicher Typus, der mit der altkölnischen Zierlichkeit völlig bricht: ein breites Oval, rund das Kinn und voll der Hals. Wie die Madonna die Rechte mit den gespreizten Fingern breit auf das Leibchen des geliebten Kindes aufgesetzt hat, ihre linke Hand sein ausgestrecktes Füßchen berührt, das ist ein völlig neues und herrliches Motiv. . . . Der göttliche Knabe hat voll Liebreiz und Anmut zum Segen die Hand über den greisen König erhoben. Die Hauptschönheit des Bildes ist die Gestalt des knieenden Königs mit den tiefgedrückten Schultern und dem hochgehobenen Kopfe. Die leichte Neigung seines edlen Hauptes und das Zusammenlegen der schön geformten Hände . . . sprechen unendlich persönlich. Aus seinen Augen leuchtet die ganze Kraft seiner gläubigen Gesinnung heraus“ (Kehrer S. 71 f. Vgl. auch Beissel I S. 614 ff.). Doch so groß auch der Enthusiasmus war, mit dem man das Gemälde Lochners aufnahm, auf die weitere Entwicklung des Epiphaniebildes hat es nur geringen Einfluß ausgeübt. Seine Schöpfung mochte dem Volke großes Entzücken bereiten, die Künstler Kölns kamen unter den Einfluß eines größeren Meisters, des Rogier van der Weyden, der um 1450 für St. Kolumba in Köln (jetzt in der Alten Pinakothek zu München) ein Werk schuf, das auf lange hin die mitteldeutsche Kunst in ihren Epiphaniebildern beherrschte (Bild 166). Was man eben von jetzt ab liebte, das ist die historische Auffassung des Kultaktes; und dieser wird der Niederländer gerecht. Vor den Ruinen der zu einem Stalle umgewandelten Königsburg Davids sitzt Maria, nicht mehr als Königin, denn dieses Motiv verschwindet nun ganz. Die Könige sind wie in Italien fürstliche Porträts; man glaubt Philipp den Guten und Karl den Kühnen zu erkennen. Joseph begrüßt mit sichtlicher Verlegenheit die fürstlichen Besucher. Auch darin geht Rogier neue Bahnen, daß er die heiligen Gestalten nicht mehr auf Goldgrund setzt, wie das in der primitiven Kunst immer der Fall war. Der Blick schweift hier vielmehr in die Ferne, wo sich Bethlehem mit seinen Gassen und eine gebirgige Landschaft erhebt. Das Epiphaniemotiv hat auch sonst unter den Niederländern glänzende Hauptwerke der christlichen Kunst hervorgebracht; es sei nur an die Anbetung der Weisen des Hugo van der Goes (gest. 1482) erinnert, die 1908 zu Monforte in der spanischen Provinz Galicien entdeckt und 1913 von dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben wurde. Viel bewundert ist das Triptychon von Dierick Bouts (gest. 1475) in der Alten Pinakothek zu München, wo Maria und das göttliche Kind ohne Nimbus nicht mehr die zentrale Stellung einnehmen. Hans Memling (gest. 1495) ist in seinem feierlichen Andachtsbild im Hospital St. Johann zu Brügge offenkundig von Rogier abhängig, denn Joseph, der die Gabe des ersten Königs hält, ist von dort kopiert.

In der großen Tafel Memlings mit den sieben Freuden Marias aus dem Jahre 1480 nimmt die Anbetung der Weisen die Mitte des Bildes ein (vgl. Beissel a. a. O. Bild 278). Oben im Hintergrund betet je ein König auf einem hohen Berg. Jeder erblickt den



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 166. Anbetung der Weisen. Gemälde von Rogier van der Weyden.

wunderbaren Stern. Keiner weiß von der Erleuchtung und dem Entschlusse der beiden andern, den neugeborenen König der Juden aufzusuchen, und sie treffen zufällig an einer Brücke, wo drei Wege zusammenstoßen, zusammen.

Wie schon gesagt, wandeln die Kölner Meister im späteren 15. Jahrhundert meist auf den Spuren Rogiers van der Weyden, so der Meister des Münchener Marienlebens (1463), der Meister der „Verherrlichung Mariä“ (vgl. Kehrer S. 73 ff.). Eigene Wege geht die oberrheinische Malerei mit Konrad Witz an der Spitze. Für den Ikonographen bietet sein in Genf befindliches Bild (Kehrer Taf. vii) keine Besonderheit, aber die Kunsthistoriker rühmen die perspektivisch richtige Raumdarstellung. Ein richtiger Dreikönigsmaler ist Friedrich Herlin aus Nördlingen, der zwischen 1459 und 1472 fünfmal den Gegenstand behandelt hat (vgl. Fr. Haack, Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, Straßburg 1900: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 26, mit den Abb. 2 3 4 9 u. 12). Nach der Theaterbühne eines mittelalterlichen Dreikönigspiels hat, wie es scheint, Zeitblom in der Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen den Huldigungsakt der Magier entworfen. Schongauer oder einer seiner Schüler hat in einem Dreikönigsbild im Museum zu Kolmar (Kehrer Taf. ix) in dem greisen König einen Anbeter von größter Naturwahrheit geschaffen. Aus der fränkischen Malerschule sei nur das große Tafelgemälde von Hans Pleydenwurff in der Lorenzkirche zu Nürnberg erwähnt (Taf. x bei Kehrer).

Die siebzehn Holzschnitte, die Schreiber (Manuel I Nr. 91 ff.) aus dem 15. Jahrhundert zusammenstellt, sind alle von einfachster Komposition und ohne ikonogra-



phische Eigenheiten. Die Mutter mit dem Kinde sitzt immer entweder rechts oder links in der Bildfläche; die zentrale Stellung hat sie nie.

Als das vollendetste Epiphaniebild, das die deutsche Kunst hervorgebracht hat, muß das Albrecht Dürers in der Tribuna der Uffizien zu Florenz aus dem Jahre 1509 bezeichnet werden. Inmitten einer Kirchenruine sitzt die Madonna, eine jugendliche, echt deutsche Bürgersfrau. Sanft den Oberkörper vorgeneigt, hält sie das geliebte Kind dem zu seinen Füßen knieenden greisen König hin (vgl. Abb. 227 bei C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924).

7. In der neueren Kunst tritt das Epiphaniebild stark in den Hintergrund; es hängt das damit zusammen, daß die profanen Motive die Künstler jetzt überhaupt mehr beschäftigen als die religiösen, und daß das Epiphaniefest allmählich von dem alten Glanz immer mehr verlor, zumal es von den nicht-katholischen Religionsgesellschaften nicht mehr als Feiertag begangen wird.

Als Beispiele für die Art und Weise, wie man im 17. Jahrhundert das Epiphaniegeheimnis dargestellt hat, sei nur kurz auf drei Gemälde von Rubens (Klassiker der Kunst V 2 Nr. 164 263 292), auf die prachtvolle Tafel von Velazquez im Museum zu Madrid (ebd. VI 2 Nr. 11) und auf das Bild von Nicolas Poussin im Museum zu Dresden (abgeb. bei Rothes Nr. 130) hingewiesen.

## § 25. Die Darstellung im Tempel

Literatur: Venturi, La Madonna S. 287 ff. — Wilpert II S. 760 ff.

Die Kirche feiert seit dem 6. Jahrhundert vierzig Tage nach Weihnachten ein Fest, das sie „Purificatio Beatae Mariae Virginis“, „festum praesentationis Domini“ nennt (deutsch volkstümlich „Lichtmeß“). Sie faßt darin alle jene



Bild 167. Darstellung im Tempel. Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom.

Momente zusammen, die Lukas 2, 22—38 erzählt, also das Reinigungsoffer Mariens, die Darstellung Jesu und die Begegnung mit Simeon. Die altchristlichen Bilderzyklen kennen mit einer einzigen Ausnahme die Darstellung im Tempel nicht; das Reinigungsoffer Mariens wird auch im Mittelalter nur angedeutet. Dagegen tritt die Begegnung mit Simeon allmählich so in den Vordergrund, daß sie in der Kunst den einzigen Inhalt des Lichtmeßgeheimnisses bildet.

Ganz abweichend von allen späteren Kompositionen ist das Mosaikbild am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom angelegt (Bild 167): Jesus hält auf den Armen seiner Mutter, von zwei Engeln begleitet, seinen Einzug in den Tempel; voraus geht Joseph, auch von einem Engel begleitet. Ihnen kommt eine Prozession aus dem Tempel entgegen, bestehend aus Anna und Simeon und mehreren Leviten, die sie umgeben. Diese Auffassung fand keine Nachahmung; geschaffen haben das



typische Lichtmeßbild erst die Miniaturmaler der liturgischen Handschriften des 8. und 9. Jahrhunderts in den Evangeliarien und Sakramentarien, worin sich nun regelmäßig bei der Festerikope zum 2. Februar und beim Meßtext ein Präsentationsbild befindet, so im Drogo-Sakramentar (abgeb. Venturi a. a. O. S. 288), im Codex Egberti (Kraus Taf. xvi), im Echternacher Kodex usw. Auch in den liturgischen Handschriften des hohen Mittelalters (Bild 168), besonders auch in den Psalterien (vgl. Haseloff, Thüringisch-sächsische Malerschule S. 103 ff.), begegnet die Darbringung im Tempel fast regelmäßig. Die hier geschaffenen Bilderzyklen mit der Darbringung werden die Vorbilder für die Künstler der Kleinplastik auf den elfenbeinernen Buchdeckeln, den Altarvorsätzen (Paliotto von Salerno, Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand), den Bronzetüren (S. Paolo zu Rom, Pisa, Monreale), Portalskulpturen (Verona). Auch die Mosaizisten in der Cappella Palatina zu Palermo und im Dom von Monreale entnehmen die Darstellung im Tempel den

Miniaturenzyklen. Die Komposition ist in der Regel sehr einfach und in der Hauptsache übereinstimmend: auf der einen Seite steht Simeon, im Begriff, das Kind aus den Händen der Mutter in Empfang zu nehmen, hinter ihm Anna; auf der andern Seite Maria mit dem Kinde, hinter ihr Joseph mit einem Körbchen, in dem sich zwei Tauben befinden. Dadurch wird das Reini-



Bild 168. Darstellung Jesu.  
Miniatur in einem vatikanischen Kodex.

herlichen Reliefs im Baptisterium zu Pisa und in der Kathedrale in Siena (abgeb. Venturi S. 289 u. 291), und auf dem Gebiet der Malerei Giotto mit seinen Bildern in der Arena zu Padua und in der Unterkirche zu Assisi (abgeb. ebd. S. 290 u. 291) das Lichtmeßbild aus den primitiven Formen herausgehoben. In dem Mosaikbild von S. Maria in Trastevere zu Rom (12. Jahrh.) hat Simeon das Kind auf seine Arme genommen (siehe Abb. bei Venturi S. 289). Auch Giotto stellt beide Male die Szene so dar. Zu den lieblichsten „Darstellungen“ dieser Art gehört das Fresko von Fra Angelico in S. Marco zu Florenz (Bild 169): Simeon hat mit innigster Rührung das Kind in seine Arme genommen; ein Altar ist nicht sichtbar, der Vorgang überhaupt höchst einfach geschildert. Simeon wird immer deutlicher zum Priester des jüdischen Tempels, vor dem die Praesentatio stattfindet. Darum trägt er bischöfliche Kleidung, so in den Gemälden von Francia (Galleria Comunale in Cesena), Vittore Carpaccio

angedeutet, das Maria darbringen mußte. In der Mitte des Bildes erhebt sich ein Altar mit einem Kuppeldach darüber. Dieses Altarziborium, das in den frühmittelalterlichen Darstellungen so oft begegnet, ist auch eine regelmäßige Erscheinung in den byzantinischen Lichtmeßbildern (vgl. Pokrowski, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzüglich den byzantinischen und russischen, St. Petersburg 1892).

Auf dem Gebiet der Skulptur hat Niccolò Pisano mit seinen

(Akademie zu Venedig), Bartolommeo Montagna (Museo Civico in Vicenza). Filippo Lippi (Heiliggeistkirche zu Prato) und Albertinelli (Uffizien zu Florenz) setzen ihm gar die päpstliche Tiara auf (siehe Abb. Venturi S. 297—302). Daß man Simeon als diejenige Persönlichkeit auffaßte, vor dem die Praesentatio geschah, ergibt sich aus der Darstellung am Simeonsreliquiar im Aachener Münster, wo der Greis über den Altar hinweg Maria das Kind zurückgibt, die ihm dafür die Tauben schenkt. Simeon war aber nach dem ganzen Zusammenhang bei Luk. 2, 22 ff. ein Privatmann;



Bild 169. Darstellung Jesu. Gemälde von Fra Angelico.

und die eigentliche Praesentatio geschah vor dem Hohenpriester, der aber auf den Bildern nur selten in Aktion tritt, so auf dem Gemälde von Lorenzetto in der Galleria Antica e Moderna in Florenz (Abb. Venturi S. 293).

Manchmal trägt Joseph oder eine andere Person im Gefolge eine Kerze und erinnert so an die Lichterweihe, die am Feste der Darstellung stattfindet; so in einem Triptychon, das Rogier van der Weyden 1458 für St. Kolumba in Köln malte. Stark betont Stephan Lochner, der in seinem figurenreichen Lichtmeßbild im Museum zu Darmstadt zehn Kinder mit brennenden Kerzen anbringt, den Lichtmeßgedanken.

Dürer hat in seinem Marienleben die eigentliche Darstellung im Tempel geschildert: Maria kniet vor einem Altar und reicht dem jüdischen Priester zwei Tauben hin, damit er ihr das Kind zurückgebe. Joseph, ein Mann mit einer Kerze und viele Zuschauer füllen die Räume zwischen den Säulen des Tempels.

## § 26. Die Flucht nach Ägypten

Literatur: Beissel I S. 624 ff. Ders. II S. 321 ff. — Grüneisen, *Ste-Marie Antique* S. 100. — Jameson, *Legends of the Madonna* S. 228 ff. — Venturi, *La Madonna* S. 303 ff. — Wilpert II S. 769 ff.

1. Die Flucht nach Ägypten, die im Evangelium nur ganz kurz erzählt ist (Matth. 2, 13—18), wird von den Apokryphen mehr als irgend eine andere Tatsache im Leben Jesu ausgeschmückt.

Vgl. Pseudo-Matthaeus c. xx; *Evangelium infantiae arabicum* c. xxiii und *Mâle* II S. 217 ff. — Man muß folgende Erzählungen kennen, um manche Zutaten auf den Bildern der Flucht zu verstehen: 1. Die Schnitter. Maria wies einen Mann, der eben Weizen säte, an, den Verfolgern wahrheitsgemäß zu sagen: Solche Leute zogen vorbei, als ich diesen Weizen säte. Über Nacht aber wuchs der Weizen auf und reifte, so daß er geschnitten werden konnte. Als die Schergen am andern Tage kamen und die Antwort vernahmen, ließen sie sich täuschen und gaben die Hoffnung, die Flüchtlinge noch zu erreichen, auf. Diese Episode verwertet Hans Memling auf einem Gemälde in der Pinakothek zu München. 2. Die Räuber. In der syrischen Ebene wird die heilige Familie von zwei Räubern angefallen; der eine aber wird von Mitleid mit den Flüchtlingen ergriffen und beschützt sie. Es sind das die beiden Schächer, die später mit Christus am Kreuze starben. Der Mann, der oft an Stelle Josephs den Esel führt, ist der gute Schächer. 3. Der wunderbare Palmbaum. Maria hätte gern ihren Hunger mit den Früchten einer Dattelpalme gestillt; aber der Baum war zu hoch, als daß Joseph die Früchte hätte herunterholen können. Siehe, da neigte sich der Baum und bot seine Frucht an. Diese Episode schildert Hans Baldung am Freiburger Hochaltar, wohl nach einem Stich von Schongauer (Bild 170). 4. Am bekanntesten war die Erzählung, daß zu Heliopolis, als die heilige Familie in den dortigen Tempel trat, alle Götzenbilder zu Boden stürzten. Damit erfüllte sich die Weissagung bei Is. 19, 1: „Commovebuntur simulacra Aegypti a facie eius.“ Der Statthalter Aphrodisius begab sich auf die Nachricht davon in den Tempel; und als er die zerbrochenen Götzenbilder sah, betete er Jesus an. Diese Geschichte vom Sturz der Götzenbilder kommt auf vielen Bildern von der Flucht nach Ägypten in abgekürzter Form vor: man sieht meist weder die Stadt, noch die Priester, noch den Tempel, sondern nur eine von ihrem Gestelle fallende Statue. Fast alle diese Wunder sind in kürzester Form auf dem Marienaltar des Douverman zu Kalkar aus dem Jahre 1520 vereinigt; Joseph trägt ein Reisebündel und führt den Esel, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt, an einem Stricke; daneben neigt sich der Dattelpalm; zwei Räuber schleichen heran, mit Knütteln bewaffnet. Im Hintergrund sieht man die Stadt Heliopolis angedeutet. Im Vordergrund stürzt ein Götze, aus dessen Bauch ein Teufel fährt, von einer Säule (Bild 171).

2. Die Darstellung der Flucht nach Ägypten ist dem altchristlichen Bilderkreis fremd; erst vom 7. und 8. Jahrhundert an tauchen einzelne Monumente auf. Merkwürdigerweise findet sich auch in den karolingischen Bilderhandschriften und in den vielen illustrierten Evangeliarien der ottonischen Zeit keine einzige Darstellung dieses Ereignisses. Vom 11. und 12. Jahrhundert ab wird es Sitte, die Flucht nach Ägypten in den Zyklus des Jugendlebens Jesu aufzunehmen. Die Darstellung ist sehr einfach: Maria sitzt, das Kind vor



sich haltend, auf dem Esel; Joseph, der einen Stab oder ein Körbchen trägt, treibt oder führt das Tier; manchmal kommt dazu ein Engel als Begleiter.

Die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom (5. Jahrh.) machen auch hier eine Ausnahme. Am Triumphbogen ist die Ankunft der heiligen Familie in Heliopolis nach den Apokryphen dargestellt (Garrucci Taf. 214). Die Ankommenden, von drei Engeln begleitet, werden von den Bewohnern der Stadt begrüßt, an ihrer Spitze das Oberhaupt der Stadt und ein Philosoph (vgl. De Waal in der Römischen Quartalschrift I S. 189 mit Abb. auf Taf. VIII u. IX).

Die Flucht nach Ägypten selbst finden wir zuerst dargestellt auf dem Fragment eines Diptychons aus der Thebais (6. Jahrh.; vgl. Strzygowski, Bulletin de la Soc. archéol. d'Alexandrie Nr. 5 S. 84 f.) und dann auf einem Goldenkollon aus Adana in Kilikien, im Museum des Tschinlikiosk zu Konstantinopel, aus dem 6.—7. Jahrhundert (vgl. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu S. 83).

Daß die Flucht nach Ägypten weder in den karolingischen Bilderhandschriften noch auch im Codex Egberti und in der Vöge-Gruppe, d. h. in den auf der Insel Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert angelegten Kodizes vorkommt, hat seinen Grund darin, daß das lautere liturgische Handschriften sind. Die Flucht nach Ägypten-Palermo, denen des Domes von Monreale, von S. Marco in Venedig in der nämlichen Zeit.



Bild 170. Flucht nach Ägypten.  
Kupferstich von Schongauer.

Nachdem das Fluchtbild in Italien nach orientalischen Vorbildern bekannt war, wurde es zuerst in S. Maria Antiqua zu Rom im 8. Jahrhundert in den Zyklus des Jugendlebens aufgenommen. Dann erscheint es in S. Urbano alla Caffarella bei Rom (11. Jahrh.), am Antependium von Salerno (12. Jahrh.), an den bronzenen Türflügeln in Verona (11. Jahrh.), Pisa und Monreale (12. Jahrh.), auf den Skulpturen von S. Zeno in Verona, der Dome von Ferrara und Piacenza, in den Mosaiken der Cappella Palatina zu

Niccolò Pisano verbindet an der Domkanzel zu Siena die Flucht nach Ägypten unmittelbar mit der Darstellung im Tempel; Giovanni Pisano läßt an jener zu Pistoja den Traum Josephs vorhergehen. Dieser wird in der frühitalienischen Kunst überhaupt oft mit dem Fluchtbild verbunden, so in S. Urbano bei Rom, auf den Mosaiken von S. Marco in Venedig und der Cappella Palatina zu Palermo, auf Skulpturen von Salerno, Benevent, Verona, Parma usw. Sehr beachtenswert ist auch die schöne Skulptur an der Domfassade von Orvieto (14. Jahrh.), wo der Esel mit seiner heiligen Last allein den Weg sucht, ohne vor dem Drachen zu scheuen, der aus einer Höhle hervorschaut (Abb. Venturi S. 309). Auch dieser Zug ist den Apokryphen entnommen.

3. Die Aufnahme der Flucht nach Ägypten in den Bilderschatz der Früh- und Hochrenaissance hat Giotto angebahnt, der ihr sowohl in seinem Zyklus in Padua wie auch in jenem der Unterkirche zu Assisi einen Platz im Leben Jesu anwies.

Zu Padua (siehe Abb. Venturi S. 306) geht Joseph, ein Körbchen tragend, voraus; ein Knabe führt den Esel, auf dem in majestätischer Ruhe Maria mit dem Kinde sitzt. Drei Personen beschließen den Zug. Ein Engel, in der Luft schwebend, zeigt den Weg. Ähnlich gehalten ist das Bild in der Unterkirche des hl. Franz zu Assisi; nur führt hier Joseph das Lasttier, dem zwei Personen folgen. Fiesole (Galleria Antica e Moderna in Florenz) läßt Joseph, als Wandersmann ausgerüstet, dem Esel, der mit Sicherheit allein des Weges geht, folgen. Maria drückt in inniger



Bild 171. Flucht nach Ägypten.  
Vom Marienaltar des Douveman zu Kalkar.

Liebe das Kind an sich. Im übrigen sind auch im 15. Jahrhundert die Fluchtbilder nicht so häufig, wie etwa jene der Darstellung im Tempel. Es sei nur noch an das Altargemälde des Peruzzi in Sant'Onofrio in Rom erinnert, wo das Erntewunder und die sich neigende Palme angebracht sind. Im Hintergrund sieht man ein reiches Städtebild und den bethlehemitischen Kindermord.

4. Gegen Ende des 15. und im 16. Jahrhundert tritt immer häufiger an Stelle der Flucht nach Ägypten eine Episode daraus: die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht oder ihr häusliches Leben in dem fremden Lande. Daraus wachsen die genrehaft angelegten Bilder der heiligen Familie heraus.

Schongauer (Wien, Staatsmuseum) setzt Maria, die dem Jesuskinde eine Weintraube reicht, in einen kellerartigen Raum; Joseph kommt mit einem Bündel Heu von der Seite hinzu; daß der Vorgang sich auf der Flucht abspielt, erkennt man



an dem Stab des Nährvaters und dem Reisekorb am Boden (Bild 172). Ähnliche Idyllen schufen Barend van Orley (gest. 1541) in Köln (Abb. 153 bei Beissel II), Jan van Scorel und Jan Gossaert um die Mitte des 16. Jahrhunderts (vgl. Klassischer Bilderschatz Nr. 824 u. 848). Die Schatzkammer des Freiburger Münsters besitzt ein vom sog. Schneulin-Altar stammendes Schnitzwerk vom Jahre 1510 (Bild 173): Maria sitzt in einer weiten Landschaft auf einer Steinbank, auf die Joseph von rückwärts sich hingelehnt hat und eingeschlafen ist. Das lebhaft bewegte Kind hält den Schnuller (?) in der Hand. Über der heiligen Gruppe schwebt eine Taube; am Boden ein fressendes Kaninchen. Die Arbeit der heiligen Familie in Ägypten schildert Dürer in seinem Marienleben: Joseph ist mit Zimmermannsarbeiten beschäftigt, und kleine Engel tragen die Späne zusammen. Maria sitzt neben der Wiege und bereitet jenes Kleidchen für das Jesuskind, das nach mittelalterlicher Sage mit ihm gewachsen ist und von den Soldaten unter dem Kreuz als heiliger Rock verlost wurde. Die drei Erzengel bewachen die Wiege. Der von Chelidonius zu Dürers Marienleben gedichtete Text zeigt, daß wir uns hier eine Szene aus dem ägyptischen Exil zu denken haben. Ähnlich schildern das Leben der heiligen Familie in Ägypten und in Nazareth die zwölf Stiche von Wierix (um 1600), die durch lateinische Verse erläutert sind (vgl. Iesu Christi Domini Salvatoris nostri infantia; neue Ausgabe von L. Alvin, Paris 1860).



Bild 172. Ruhe auf der Flucht.  
Gemälde von Schongauer.

Mit Vorliebe hat Correggio dem Mo-

ähnlichen Bilde von ihm spielen viele Engel mit dem Jesuskind; die heilige Familie hat sich im Schatten hoher Bäume an einer Quelle niedergelassen (Bild 174).

Immer mehr wird die Ruhe auf der Flucht zu einem Familienbild, auf dem das Glück einer schönen Mutter über ihren Erstgeborenen zum Ausdruck kommt. Daß es sich um die heilige Familie auf der Flucht handelt, wird nur noch leise angedeutet. So kommen immer mehr profane und triviale Züge in das ursprünglich so ernst aufgefaßte Sujet, besonders durch Rembrandt und Van Dyck (Klassiker der Kunst VIII Nr. 46 193; XIII Nr. 74 82). Die Franzosen Nicolas Poussin und Claude Lorrain im 17. Jahrhundert benützen die Flucht und die Ruhe der heiligen Familie nur noch als Staffage für schöne Landschaften. (Vgl. Näheres bei Beissel II S. 327.)

Zu viel bewunderten Meisterwerken hat die Ruhe auf der Flucht Rubens den Stoff geliefert. An die Flucht erinnert auch bei ihm allerdings nichts mehr; aber er geht bei den Bildern, die wir hier im Auge haben, von diesem Sujet aus. Wir nennen sein Gemälde im Staatsmuseum zu Wien, „Die heilige Familie unter dem

gewidmet und es in den Uffizien zu Florenz, in der Pinakothek zu Parma und in der Galleria Nazionale zu Neapel dargestellt (abgeb. Venturi a. a. O. S. 312 313 u. 314).

In der deutschen Kunst hat Lukas Cranach der Ältere schon vor Dürer in seinem Holzschnitt „mit dem geflügelten Drachen“ das Motiv verwertet, die heilige Familie mit vielen geflügelten Engeln zu umgeben. Sie führen einen Reigentanz um Maria mit dem Kinde aus; zwei sind auf einen Baum geklettert und nehmen junge Vögel aus (Abb. 134 bei Rothes). In einem



Apfelbaum“. Hier erhält sie den Besuch des Zacharias mit Elisabeth und dem kleinen Johannes; ferner an seine „Heilige Familie mit Franziskus“ in der Königlichen Galerie zu Windsor-Castle und an sein Gemälde im Prado-Museum zu Madrid (alle drei abgebildet bei Rothes, Die Kunst dem Volke Nr. 16). Aber es ist eben doch immer das eigene Familienglück, das hier Rubens schildert, denn die Madonna ist stets seine Frau, und das Jesuskind ist sein eigener Sohn.

### § 27. Der bethlehemitische Kindermord

Die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes (Matth. 2, 16—18) erscheint wie jene der Flucht nach Ägypten in der altchristlichen Zeit nur selten. Dagegen wird sie im frühen Mittelalter sehr beliebt. Da sich der



Bild 173. Ruhe auf der Flucht.  
Holzplastik vom Schnewlin-Altar im Freiburger Münster.

Kindermord zu einem Devotionsbild nicht eignete und der Gegenstand dem ästhetischen Gefühl der Künstler widerstreben mochte, so begegnet er uns in der Blütezeit der christlichen Kunst ebenfalls selten. Die Barockmaler haben gerne die wilde Schlächtereie und das Raufen zwischen nackten Soldaten und jungen Frauen dargestellt.

Schon die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom (5. Jahrh.) stellen den Kindermord dar; er geschieht, wie anfänglich immer, in Gegenwart des Herodes selbst (Garrucci Taf. 213). Derselben Zeit gehört ein Sarkophagdeckel in St-Maximin in der Provence an (ebd. Taf. 334 3). Vor den auf dem Thron sitzenden Herodes verlegt die Szene auch das syrische Rabulasevangelium und ein Mailänder Elfenbeindeckel, beide aus dem 6. Jahrhundert. Eine wilde Metzerei vor dem stehenden Herodes gibt bereits der Codex Egberti (10. Jahrh.; Bild 175). Die karolingische Kunst

scheint überhaupt eine Vorliebe für die blutige Szene gehabt zu haben, denn sie war in dem monumentalen Zyklus der Ingelheimer Pfalz dargestellt. Ferner ist sie in Cim. 5 u. 58 der Münchener Staatsbibliothek (letzte Darstellung abgeb. bei Vöge a. a. O. S. 68) und im Drago-Sakramentar zu konstatieren. Die von Haseloff S. 106 behandelten Psalterien, wo der Kindermord zweimal begegnet, gehen, wie es scheint, auf ältere Vorbilder zurück. Auch der Albanipsalter hat eine ganzseitige Miniatur unseres Sujets (vgl. Goldschmidt S. 140).

Seit dem 11. Jahrhundert erscheint der Kindermord in den Zyklen des Lebens Jesu in Italien; so wahrscheinlich schon in den Wandgemälden von S. Angelo in Formis, von S. Urbano bei Rom, in Ferentillo, am Antependium von Salerno, an den Türflügeln von Pisa, Benevent, Alatri, in den Mosaikzyklen von Monreale, S. Marco zu Venedig und im

Baptisterium zu Florenz. Barna schildert ihn in dem großen

neutestamentlichen Zyklus der Collegiata in S. Gimignano, Duccio auf dem Hochaltar des Domes von Siena, die Pisani an ihren Kanzelreliefs in Pisa, Siena und Pistoja; auch in den Fassadenschmuck des Domes von Orvieto ist er aufgenommen.

Würdevoll hat ihn Giotto in der Arenakapelle zu Padua und in der Kirche des hl. Franz zu Assisi aufgestellt: links sehen wir Soldaten, teils als vielmehr auf Bestellung Devotionsbilder schufen, haben sich mit unserem Sujet wenig beschäftigt.

Die barocken Künstler, die das Motiv aus rein profanen Gründen anzog, sind, wie es scheint, von dem Stich des Marcantonio Raimondi abhängig, der einen Entwurf Raffaels wiedergab.



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 174. Ruhe auf der Flucht.  
Gemälde von Lukas Cranach d. Ä.

der blutigen Szene zuschauend, teils selbst Hand anlegend; Herodes schaut von einem Erker aus dem Vorgang zu und weist befehlend auf die Frauen, die mit ihren

Kindern die rechte Gruppe der Komposition bilden. Im 14. Jahrhundert begegnet der Kindermord in der nordischen Kunst manchmal innerhalb größerer Zyklen (vgl. Abb. 26 u. 28 bei C. Glaser, Die altdeutsche Malerei). Die Künstler des 15. Jahrhunderts, die weniger zusammenhängende Zyklen,

## § 28. Der zwölfjährige Jesus im Tempel

In der altchristlichen Kunst begegnet uns diese Szene (Luk. 2, 42—52) mit Sicherheit nie; in den Zyklus des Jugendlebens, den sie beschließt, wurde sie im 11. und 12. Jahrhundert aufgenommen. Doch erst die Kunst des späteren Mittelalters hat den Gegenstand öfters behandelt und den Zwölf-



jährigen in hoheitsvoller Würde inmitten der Schriftgelehrten sitzend gemalt, während Joseph und Maria von hinten oder von der Seite herankommen.

Man hat auf einem noch dem 4. Jahrhundert angehörigen Sarkophag aus Perugia (Garrucci Taf. 321 4) unsern Gegenstand finden wollen, doch wohl mit Unrecht. Hier sitzt zwar, wie auch sonst noch öfters, der jugendliche Christus zwischen Männern mit Bücherrollen. Aber es handelt sich meist um Gerichtsbilder oder um die *Maiestas Domini*. Das älteste Bild des zwölfjährigen Jesus im Tempel bietet wahrscheinlich das Cambridge-Evangeliar, eines jener Bücher, die Gregor d. Gr. dem Abt Augustin mit nach England gab (vgl. Reil, Die altchristlichen Bilderzyklen des Lebens Jesu S. 72). Dann folgt die Miniatur im Codex Egberti (Kraus Taf. xvii); aus ihm übernahm wohl den Gegenstand die Brüsseler Handschrift der Bibliothèque du Roi Nr. 9428, die man auch sonst als mit dem

Egbert-Kodex verwandt gefunden hat (vgl. Vöge S. 384). Der übrigen karolingischen Kunst ist der Gegenstand fremd. Reil (a. a. O. S. 111) behauptet zu Unrecht, daß er in der Pfalzkapelle zu Ingelheim dargestellt war. Aus dem Bereich der byzantinischen Kunst kann ich ihn nur im Homilienband Gregors von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek Ms. Gr. Nr. 510 nachwei-

sen (vgl. Omont Taf. xxxv). In monumentaler Ausführung erscheint die Szene Luk. 2, 42 ff. zuerst in den Wandgemälden von S. Angelo in Formis aus dem 11. Jahrhundert und aus dem 12. Jahrhundert in St. Johann am Lateinischen Tor in Rom (vgl. Wilpert II Taf. 252 ff.).

Erinnert man sich daran, daß der Codex Egberti aus der Reichenauer Schule stammt, so scheint die Geschichte des Aufkommens unseres Sujets die Hypothese von Kraus (K. G. II 1 S. 67) zu bestätigen, daß nämlich die Kunst-

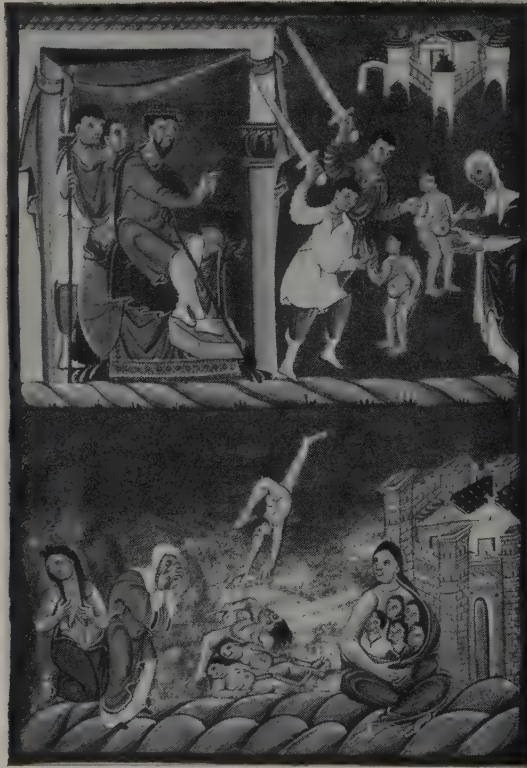


Bild 175. Der Kindermord von Bethlehem.  
Miniatur des Codex Egberti.

richtung, die sich in S. Angelo betätigte, und jene von Reichenau ihren gemeinsamen Ursprung in der Malerschule von Monte Cassino hätten. In Monte Cassino ist ja wohl auch das Cambridge-Evangeliar entstanden.

Im 12. Jahrhundert erscheint unser Bild an den Bronzetüren von Verona und Benevent, in den Mosaiken von Monreale, im 14. Jahrhundert am Hochaltar des Domes von Siena (Duccio), im Baptisterium von Padua und an der Fassade des Domes von Orvieto, in dem großen Zyklus des Barna in der Stiftskirche von S. Gimignano. Giotto versetzt in der Arenakapelle zu Padua den Vorgang in eine Halle des Tempels. Die Pharisäer und Schriftgelehrten sitzen im Halbkreis um den jugendlichen Christus, der die Rechte zum Redegestus erhoben hat; links erscheinen Joseph und Maria, letztere voll Verwunderung die Hände ausstreckend. Eine ähnliche Auffassung zeigt das aus der Schule Giottos stammende Vierpaßbild in den Uffizien



zu Florenz. In der Oberkirche zu Assisi sitzt Christus in einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche. Die Schriftgelehrten sind ganz schematisch angeordnet; die im Vordergrund Sitzenden wenden den Rücken gegen den Beschauer (abgeb. Venturi S. 320). In eine reiche Renaissancearchitektur verlegt die Szene Bonifacio Veneziano (Galerie Pitti in Florenz, abgeb. Venturi S. 318), mit genrehaften Zügen stattet sie aus Ludovico Mazzolino in der Gemädegalerie zu Berlin (abgeb. ebd. S. 319). Eine reiche Komposition mit 33 Figuren schuf Pinturicchio in S. Maria Maggiore zu Spello. In lieblicher Gestalt stellt Luini den jugendlichen Erlöser in Saronno auf einem Predigtstuhl sitzend dar; die zahlreiche Umgebung hört aber nicht auf ihn, sondern streitet unter sich (Bild 176; vgl. Abb. Venturi S. 317). Als Kind thront Jesus auf dem Creglinger Altar von Riemenschneider (Bild 177); auf den Fresken von Terlan in Tirol sind die bärtigen Pharisäer so klein wie Knaben gehalten. Auf dem Gemälde des Hausbuchmeisters im Museum zu Mainz erscheint der Jesusknabe mit dem Gesicht eines Erwachsenen, während er auf dem Bild von Albrecht Dürer im Palazzo Barberini zu Rom in voller Jugendschönheit lehrt (vgl. Abb. 144 u. 228 bei C. Glaser, Die altdeutsche Malerei).

Auf einem Glasgemälde in der Universitätskapelle im Freiburger Münster (16. Jahrh.) ist der Jesusknabe im Tempel als Vorbild der Lehrer und Schüler dargestellt.

## ZWEITES KAPITEL

# DAS ÖFFENTLICHE LEBEN JESU

**Literatur:** G. Prausnitz, Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 196. Straßburg 1917.

## § 29. Die Taufe Jesu am Jordan

**Literatur:** J. Corblet, Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de Baptême. Paris 1882. — Haseloff a. a. O. S. 106—122 über die Taufe Christi in deutschen Handschriften des 13. Jahrhunderts. — A. Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu nebst Beiträgen zur Geschichte der Didaskalie der zwölf Apostel und Erläuterungen zu den Darstellungen der Taufe Jesu. Straßburg 1902. — G. de Jerphanion, Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien: Études CLXXXII S. 5 ff. — P. Keppler, Die Taufe in der bildenden Kunst: Archiv für christliche Kunst II S. 6 ff. — Millet a. a. O. S. 170 ff. — J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst. München 1885. — Wilpert I § 75 und Wilpert II S. 777 ff.

1. Mit der Darstellung der Erzählung bei Matth. 3, 13—17, Mark. 1, 9—11 und Luk. 3, 21—22 werden die Zyklen des öffentlichen Lebens Jesu regelmäßig eröffnet. Die Künstler aller Zeiten fassen ohne Ausnahme die beiden hier berichteten Tatsachen in einem Bild zusammen, nämlich die Taufe Jesu durch Johannes und die nachher erfolgte Theophanie.

Wie Johannes die Taufe spendete, ist uns nicht überliefert; darum haben die Künstler die Taufhandlung am Jordan stets nach Analogie des kirchlichen Ritus dargestellt. Es kommt so öfters vor, daß man im Zweifel sein kann, ob die Spendung der Taufe an einen Katechumenen oder die Taufe Jesu durch Johannes im Jordan vorliegt. Erstere ist anzunehmen, wo die göttliche Manifestation fehlt. Es kommt zwar vor, daß weder die Taube des Heiligen Geistes noch die Hand Gottes des Vaters sichtbar ist; aber dann deutet ein zur Seite stehender Engel mit einem Gewande in der Hand die Taufe Christi am Jordan an.

2. Schon auf Cömeterialgemälden der frühesten Zeit und auf Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts begegnet die Taufe Christi. Von den

übrigen Monumenten der frühchristlichen Periode stammen drei aus Baptis-  
terien; die übrigen sind Werke der Kleinkunst liturgischen Charakters.

Das älteste Taufbild Jesu aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts ist jenes in der Lucina-Region der Kalixt-Katakomben. Hier sieht man den jugendlichen Jesus, wie er im Begriffe steht, an das Ufer zu steigen. Lange Zeit wirkte störend der Umstand, daß die Taube einen Ölzweig im Schnabel trug. Die Untersuchungen Wilperts haben gezeigt, daß der Ölzweig nur von einem ungeschickten Zeichner herrührt. (Vgl. übrigens dazu Jacoby a. a. O. S. 91.) Der Taube bei der Taufe einen Ölzweig in den Schnabel zu geben, legte sich nahe, weil Noe in der Arche als Vorbild Christi, der sich taufen läßt, galt. Die Taube mit Ölzweig erscheint auch in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts aus Trier, wo über dem Taufbild Noe in der Arche dargestellt ist (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst S. 131 ff.). Gegen H. Greßmann (Archiv für Religionswissenschaft XX S. 1 ff.) ist festzuhalten, daß die Taube, die bei der Taufe über



(Phot. Alinari.)

Bild 176. Der zwölfjährige Jesus im Tempel.  
Gemälde von Bernardino Luini.

Jesus erschien, mit der vorderorientalischen Taubengöttin nichts zu tun hat, wenn auch beachtenswerte Parallelererscheinungen vorliegen. In welcher Absicht man in der altchristlichen Zeit das Taufbild dargestellt hat, läßt sich vielleicht in dem von Wilpert in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus entdeckten Taufbild aus dem 3. Jahrhundert erkennen (vgl. Ein Zyklus christologischer Gemälde, Freiburg 1891). Hier sieht man Christus als Orans im Wasser stehen; Johannes legt die Rechte auf sein Haupt, über dem die Taube schwebt. Voraus geht in dem Zyklus die Verkündigung, während die Magier, den Stern begrüßend, auf die Taufszene folgen. „Auf die Verkündigung folgt die Geburt Christi, welche demnach im nächsten Felde gemalt sein mußte. Alle meine Anstrengungen indes, die fragliche Szene daselbst zu konstatieren, blieben erfolglos“, sagt Wilpert (a. a. O. S. 3). Er fand schließlich die Taufe Christi, wo er die Geburt suchte. Und doch hat Wilpert gefunden, was er suchte. Man muß sich nämlich daran erinnern, daß das alte Weihnachtsfest Epiphanie ist, und an diesem Tage feierte die Kirche nicht nur die



Geburt, sondern auch die Taufe Christi. Der Künstler hat also hier — und wir haben dies wohl auch bei den übrigen Denkmälern dieser Frühzeit anzunehmen — mit dem Taufbild an das damals noch undarstellbare Weihnachtsgeheimnis erinnern wollen.

Zu den von Strzygowski behandelten Taufbildern auf Sarkophagen kommt jetzt noch ein in S. Maria Liberatrice in Rom gefundenes Stück (vgl. *Nuovo Bullettino* 1901 S. 205–216). Christus ist hier stets als Kind dargestellt; es rührt das daher, weil im kirchlichen Sprachgebrauch die Täuflinge stets als „pueri“ oder „infantes“ bezeichnet wurden. Die Sarkophage bilden das Taufbild darin weiter, daß sie öfters dem Johannes den Propheten Isaias zugesellen, der den Vorläufer angekündigt hat.

Das monumentale Taufbild haben die Taufkirchen veranlaßt. Das älteste ist uns in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna aus der Zeit zwischen 425 und 430 erhalten. Hier begegnet uns zuerst der Jordan als personifizierter Flußgott nach antiken Vorbildern. In der arianischen Taufkirche ebenda ist das Motiv nachgeahmt (siehe die Abbildungen bei Strzygowski Taf. II 14 u. 15). In der Taufkapelle der

Pontian-Katakomben (6. Jahrh.) tritt an die Stelle des Flußgottes ein assistierender Engel mit dem Gewande Jesu. Von jetzt ab gibt es ganz wenig Taufbilder, die auf das Motiv der dienenden

Engel verzichten, während die Personifikation des Jordans allmählich verschwindet. Schon in der Taufkirche von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna ist Christus nicht mehr als Knabe, sondern als Erwachsener und bärtig dargestellt; und in der syrischen Bibel des Mönches Rabulas erscheint er geradezu als alter Mann. Neu



Bild 177.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel.  
Holzplastik von Riemenschneider.

ist in dieser Miniatur auch, daß hier zum ersten Mal die Hand Gottes über der Taube sichtbar wird.

Jacoby (a. a. O.) untersucht einen apokryphen, in Ägypten und Syrien verbreiteten Taufbericht, der aus einer Didaskalie der Apostel stammen soll und viel ausführlicher ist als die kanonische Erzählung. Die Väter haben ihn offenkundig in ihren Theophaniepredigten benützt und so auf die Kunstvorstellungen eingewirkt (vgl. Jacoby S. 67 ff.). So versteht man daraus das Aufbrausen des Wassers, das Erschrecken

des allegorischen Jordans, das Erscheinen der Engel (S. 79 ff.). Auf einer Reihe von älteren Taufbildern ist im Flußbett eine Säule, auf der ein Kreuz steht, oder ein stufenförmiger Unterbau mit einem Kreuz dargestellt, so daß man fast an moderne Devotionskreuze erinnert wird, wie sie in katholischen Gegenden üblich sind. Ich nenne nur einige solcher Taufbilder: 1. an der Erztüre von St. Paul in Rom (Strzygowski Taf. III 1); 2. an der Palla d'oro in S. Marco zu Venedig (ebd. III 2); 3. auf einem Elfenbeindeckel in München (ebd. III 5); 4. Miniatur im „Hortus deliciarum“ (ebd. XIII 8). Strzygowski erklärte diese Erscheinung in gesuchter Weise so: durch die Taufe habe Jesus seine Erlösertätigkeit begonnen und durch den Tod am Kreuze vollendet. Jacoby (a. a. O. S. 91 ff.) macht dagegen darauf aufmerksam, daß die Pilgerberichte des 6. Jahrhunderts, nämlich des Theodosius, des Antoninus Placentinus, ausdrücklich berichten, daß an der Stelle, wo Jesus getauft wurde, eine Säule mit einem Kreuz stand. Beda sagt am Anfang des 8. Jahrhunderts (*Itinera Hierosolymitana*, ed. Geyer im *Corp. script. eccl. lat.* XXXIX S. 318): „Am Orte, an dem der Herr getauft wurde, steht ein hölzernes Kreuz, das die Höhe bis zum Halse hat.“



3. So hat schon die altchristliche Kunst das Taufbild mit all den Motiven ausgestattet, auf Grund deren es sich später weiterbildet. Was davon auf byzantinischen Ursprung zurückgeht oder abendländischer Auffassung entsprungen ist, interessiert uns hier nicht. Wichtig ist, zu betonen, daß die abendländische Kunst das Taufbild vom 11. Jahrhundert an in alle neuteamentlichen Zyklen aufgenommen und öfter als irgend eine andere neuteamentliche Szene dargestellt hat. Man tat dies nicht der Taufhandlung, sondern der damit verbundenen Offenbarung des trinitarischen Gottesglaubens wegen.

In den ersten Jahrhunderten des beginnenden Mittelalters sind Taufbilder nicht häufig; die meisten verraten byzantinischen Ursprung oder doch byzantinischen Einfluß. Auffallend ist das häufige Vorkommen in Psalterien östlicher (vgl. Strzygowski S. 32 ff.) und westlicher Herkunft (vgl. Haseloff S. 106 ff.), und zwar oft mehrmals im gleichen Buche. Die Taufe Christi wird in den Psaltern zur Illustration solcher Stellen herangezogen, in denen von der Macht Gottes dem Wasser gegenüber die Rede ist. Christus hat durch seine Taufe im Jordan das Wasser geheiligt. Diese Vorstellung ist uralt (vgl. Jacoby S. 45). Von der Zeit der Frühscholastik an wird das Taufbild wegen seines trinitarischen Inhaltes aus didaktischen Gründen sehr beliebt, und es erscheint nun regelmäßig in den großen Bilderzyklen, so in Ferentillo, S. Angelo in Formis, an dem Antependium von Salerno, der Mosaiktafel im Dommuseum zu Florenz, auf der Elfenbeintafel des Museo Barberini zu Rom, auf dem Diptychon von Modena und dem Triptychon von Palermo (Werke der Kleinkunst), auf den bronzenen Türflügeln von St. Paul in Rom, S. Zeno in Verona, in Pisa, Monreale, Benevent, an den Steinskulpturen von Verona (S. Zeno), Ferrara, Piacenza, Parma, Altamura, Orvieto, in den Mosaikzyklen der Cappella Palatina zu Palermo, des Domes von Monreale, in S. Marco in Venedig. Auch in den Monumentalzyklen des 13. und 14. Jahrhunderts fehlt die Taufe Christi nicht, nämlich in dem des Barna in der Stiftskirche zu S. Gimignano, des Giotto in der Arenakapelle zu Padua und in der Oberkirche zu Assisi. In den Baptisterien zu Padua, Florenz und Pomposa ist das Taufbild Symbol der rituellen Taufe.

Die Komposition zeigt in allen diesen Fällen fast das gleiche Schema: Johannes steht links (vom Beschauer aus) und legt die Rechte auf Jesus, der nackt und geschlechtlos im Wasser steht; die Fluten des Jordan steigen bergartig bis zu den Hüften oder Schultern des Täuflings und fungieren so als ein natürliches Scham Tuch. Doch kommt ein wirkliches Lendentuch schon an den Erztüren von St. Paul in Rom, auf der Barberinischen Elfenbeintafel und auf der florentinischen Mosaiktafel vor; alle drei Monumente gehören dem 12. Jahrhundert an (vgl. Abb. bei Strzygowski III 1; V 3 u. 4). Die Behauptung, daß Fiesole oder Schongauer das Motiv des Lendentuches erfunden haben, ist also unrichtig.

Giotto in der Arenakapelle zu Padua hält sich, was die Komposition angeht, noch vollständig an die byzantinischen Muster; aber er weicht dadurch von ihnen ab, daß er die handelnden Personen in höchster Feierlichkeit und bisher nicht erreichter Schönheit darstellt (Bild 178).

4. Während die Kompositionen des Byzantinismus sich in der Hauptsache gleich bleiben, zeigt sich in den Bildern der deutschen Kunst vom 10. bis zum 14. Jahrhundert das Bestreben nach neuen Darstellungsweisen; in Einzelheiten freilich macht sich der Einfluß der östlichen Kunst immer noch bemerkbar.

Im Codex Egberti (Kraus Taf. xviii) steht Christus zwischen Johannes und zwei Engeln mit geschlossenen Beinen und anliegenden Armen bis an die Brust im Wasser; er ist ganz nackt, unbärtig; auch ist er kleiner gebildet als Johannes und

die Engel. Im Evangeliarium Heinrichs II. in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 58) ist die Gruppierung eine ähnliche, nur erhebt Christus die Rechte im Redegestus, wie von jetzt ab oft zu beobachten ist (vgl. Vöge S. 8 u. 214). Ferner sind hier anzuführen die Taufbilder im Echternacher Evangeliar zu Gotha und in jenem des hl. Bernward zu Hildesheim. Vom 12. Jahrhundert ab tritt eine charakteristische Veränderung im Christustypus ein: Christus wird jetzt stets als kräftige, bärtige Gestalt gegeben. Der Taufhandlung wohnen nun auch Jünger des hl. Johannes bei (vgl. Strzygowski Taf. IV 1 2 4, v 6, XII 1). Sicher nach einem byzantinischen Vorbild hat Herrad von Landsperg ihr Taufbild gemalt, wie sich aus der Kreuzes-



Bild 178. Taufe Jesu. Gemälde von Giotto.

säule im Jordan ergibt (vgl. Strzygowski Taf. XIII 8). Mit dem 13. Jahrhundert steigert sich die Zahl der Denkmäler sehr, zumal in der Form von Miniaturen (vgl. darüber ausführlich Haseloff a. a. O. S. 106 ff.). Ein schönes Denkmal dieser Zeit ist das Taufbecken im Hildesheimer Dom, wo die Gestalt Gott Vaters über dem Täufling erscheint; so auch auf dem Taufbecken in Lüttich (Bild 179). Seit dem 14. Jahrhundert tritt in der rituellen Spendung des Taufsakramentes eine Änderung ein, indem an die Stelle des Untertauchens (*immersio*) immer mehr die Begießung (*infusio*) tritt. Die Folge davon ist auch eine Änderung im Taufbilde Jesu, indem von dem genannten Zeitpunkt an immer regelmäßiger in der gesamten abendländischen Kunst Johannes eine Schale Wassers über das Haupt Christi gießt. Der Jordan wird jetzt

in natürlicher Weise abgebildet, und seine Fluten steigen nicht mehr bis zur Brust des Täuflings empor; dafür trägt dieser regelmäßig einen Lendenschurz.

5. Leider haben einzelne Künstler der Renaissancezeit das Taufbild Jesu dadurch verzerrt und es zu einem Genrebild gemacht, daß sie mit der Taufe am Jordan eine Art Badeszene verbanden; sie haben nämlich in die unmittelbare Umgebung des Taufaktes Personen gruppiert, die sich teils zur Taufe rüsten, indem sie sich ausziehen, teils nach vollzogener Taufe mit dem Ankleiden beschäftigt sind.

Schon auf einer byzantinischen Miniatur des 12. Jahrhunderts in der Vaticana (Strzygowski Taf. II 1) kommt der gerügte Unfug vor, aber auf monumentalen Devotionsbildern ihn anzubringen, haben erst italienische Meister des 15. Jahrhunderts



Bild 179. Taufe Jesu auf einem Taufbecken zu Lüttich.

gewagt, so Masolino in seinen Fresken zu Castiglione d'Olona bei Varese (Strzygowski Taf. XXI 5), Ghirlandajo in S. Maria Novella zu Florenz, Signorelli auf einem Gemälde zu Città di Castello (ebd. Taf. XXII 2), Raffael in den Loggien des Vatikans u. a. Es soll aber nicht vergessen werden, daß dieselbe Zeit uns die Taufe Christi auch in unvergänglichen Meisterwerken geschildert hat; es sei nur erinnert an das Fresko des Fiesole in S. Marco zu Florenz, an das Altarbild des Giovanni Bellini in S. Corona zu Vicenza (Bild 180), an das des Bernardino Luini in S. Maurizio zu Mailand und an das Gemälde des Hans Baldung Grien im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M.

### § 30. Die Versuchung Christi

Trotz der anschaulichen Schilderung dieses Begebnisses in den Evangelien (Matth. 4, 1—11. Mark. 1, 12—13. Luk. 4, 1—13) ist es in der mittelalterlichen Kunst nur selten und in der altchristlichen niemals dargestellt worden. Vielfach wird nur die erste Versuchung ausgewählt: Christus und



der Satan stehen sich gegenüber; dieser deutet auf Steine am Boden oder hält dem Herrn einen Stein vor. Neuere Künstler halten sich gern an den Schlußakt der Erzählung.



(Phot. Anderson.)

Bild 180. Taufe Jesu. Gemälde von Giovanni Bellini.

Vgl. dazu oben S. 260. Wenn die Beschreibung des Ermoldus Nigellus von den Wandgemälden in der Pfalz Ludwigs des Frommen zu Ingelheim zuverlässig ist, muß man annehmen, daß das Versuchungsbild eine Schöpfung der karolingischen Kunst ist (vgl. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst

Nr. 925). Diese Annahme findet eine Stütze in der Tatsache, daß den Miniaturen der Reichenauer Malerschule des 10. Jahrhunderts, die von dem Erbe der karolingischen Zeit zehrten, das Versuchungsbild geläufig war. Ausführlich ist nämlich die Versuchung geschildert in jener Handschrift, die Kaiser Otto in Reichenau für das Aachener Münster herstellen ließ (vgl. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen Taf. VII, und Vöge, Eine deutsche Malerschule S. 45 f.). Die drei Szenen sind geschickt so gruppiert, daß Szene 1 unten, Szene 2 in der Mitte, Szene 3 oben erscheint. Der Teufel steht unten rechts, in der Mitte links und oben wieder rechts, während links zwei Engel hinzutreten. Ähnlich gestaltet ist das Versuchungsbild in Cim. 58 der Münchner Staatsbibliothek und in Cod. Bruxell. 9428, die beide aus der nämlichen Zeit und der nämlichen Schule stammen (vgl. Vöge a. a. O. S. 46 u. 384).

Freilich stammt das von Rohault de Fleury (L'Evangile I Taf. 36) publizierte Versuchungsbild aus einem griechischen Kodex der Pariser Nationalbibliothek Nr. 510 aus dem 9. Jahrhundert; aber das älteste Monumentalbild der Versuchung ist wieder abendländischer Herkunft, nämlich jenes in dem großen Zyklus der Wandgemälde zu S. Angelo in Formis (11. Jahrh.; vgl. Kraus Taf. III). Byzantinischen Einfluß lassen dagegen wiederum die Mosaiken von Monreale und S. Marco in Venedig erkennen, wo alle drei Akte der Versuchungsgeschichte dargestellt sind. Der Albanipsalter (vgl. Goldschmidt S. 140) widmet ihr drei Blätter mit interessanten Einzelheiten: 1. In der Mitte eine große Palme; links redet Christus zum Teufel, der auf zwei Steine in seiner Hand zeigt. 2. Christus steht auf dem Dach eines Hauses; ein Teufel sucht ihn hinabzustößen, ein anderer springt ihm winkend hinab. 3. Auf einem Berge redet Christus zum Teufel; zwischen beiden liegt eine Krone und ein Gefäß mit Münzen auf dem Boden. Ein Graduale in Breslau aus dem 13. Jahrhundert (vgl. Haseloff a. a. O. S. 123) gibt nur eine Szene: der Teufel hat ein Spruchband mit Matth. 4, 3 und Christus ein solches mit Matth. 4, 10. Der Miniator will also in dem einen Bilde die ganze Versuchungsgeschichte zusammenfassen.

Große Wichtigkeit scheint ein Bildhauer des 12. Jahrhunderts der Versuchungsgeschichte zugemessen zu haben, der sie in auffallenden Dimensionen unter Arkaden am Eingang zur Kirche von Beaulieu darstellte (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 39 Fig. 26, wo noch einige Beispiele aus dem 14. Jahrhundert besprochen werden).

Um dieselbe Zeit kommt die Versuchung noch an andern französischen Kirchen vor; so am Unterbau des Nordturmes der Kathedrale von Reims (abgeb. Bréhier a. a. O. Fig. 160). Christus steht hier zwischen zwei Dämonen. Ähnlich alsdann an Kapitälern zu Saint-Nectaire und Notre-Dame du Port in der Auvergne und auf Fresken zu Brinay (Cher) (vgl. Bréhier S. 227 232 u. 235).

Alle drei Szenen gibt wieder das „Speculum humanae salvationis“ (vgl. Lutz u. Perdrizet a. a. O. Kap. XIII und die dazu gehörige Tafel). Die Versuchung ist hier mit alttestamentlichen Vorbildern versehen: Daniel tötet den Tempeldrachen; David besiegt den Goliath und tötet einen Bären sowie einen Löwen. Aus dem „Speculum“ schöpfte der Glasmaler von St. Stephan in Mülhausen i. E. (vgl. Lutz u. Perdrizet S. 314).

Fiesole (S. Marco in Florenz) und Perugino (Vatikan) geben den Heiland zweimal, zuerst wie er den Teufel abweist und dann, wie er von den guten Engeln bedient wird. Botticelli hat in der Sixtinischen Kapelle wiederum alle drei Akte gemalt; merkwürdigerweise erscheint der Teufel in Mönchsgestalt mit Stab und Rosenkranz. Am einfachsten und vielleicht aufs wirkungsvollste hat Ghiberti an den Bronzetüren des Baptisteriums von Florenz die Versuchungsgeschichte geschildert: mit hoheitsvoller Gebärde weist Christus den geflügelten Versucher von sich; ein Kranz von Engeln umschwebt sein Haupt (vgl. oben Bild 102).

### § 31. Die Hochzeit zu Kana

1. Die altchristliche Zeit hat das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein auf der Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1—12) stets nur als Vorbild der heiligen Eucharistie angesehen und dasselbe darum, wie auch die Brot-

vermehrung, mit der es vielfach verbunden wird, nur andeutungsweise dargestellt: Christus streckt den thaumaturgischen Stab nach einem der großen Wasserkrüge aus, deren Zahl zwischen eins und sieben variiert, obwohl das Evangelium ausdrücklich sechs nennt.

In den Katakomben kommt das Wunder zu Kana nur dreimal vor (vgl. Wilpert: Römische Quartalschrift 1889 Taf. VIII 1; Ders. I § 87). Auf Sarkophagen des 5. Jahrhunderts begegnet die Szene meist zusammen mit der Brotvermehrung sehr häufig, wie ein Blick in Garrucci, *Storia* Bd. V zeigt. Überall steht hier Christus allein mit dem Wunderstab vor den Krügen; so auch auf der holzgeschnitzten Türe von S. Sabina in Rom aus dem 5. Jahrhundert (vgl. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina* Taf. v). Allmählich erkannte man das Unkünstlerische dieser Komposition und gesellte dem Heiland den Architrictinus und einen Diener bei; so auf der Elfenbeintafel der Cathedra des Maximian zu Ravenna. In der syrischen Bibel des Rabulas zu Florenz steht Maria neben dem Herrn, und zwei Diener füllen die Krüge (vgl. R. d. Fl., *L'Evangile* I Taf. xxxvii). Auf der Ziboriumssäule zu S. Marco in Venedig sind dem Wunder zu Kana fünf Szenen gewidmet (vgl. Wilpert II mit den Fig. 357—361). Auf einem Buchdeckel in Mailand sind auch die Jünger Zeugen des Wunders (Garrucci Taf. 455). In demselben Geiste sind noch viele frühmittelalterliche abendländische Darstellungen geschaffen, so im Codex Egberti (Kraus Taf. xix), im Evangelistar Heinrichs III. in Bremen, im Prümer Troparium (Pariser Bibl. Nat. Ms. lat. 9448, abgeb. bei R. d. Fl. Taf. xxxviii 2). Doch gibt es im 10. Jahrhundert deutsche Elfenbeinwerke, wo das Hochzeitsmahl seitwärts abgebildet ist; aber Christus nimmt nicht daran teil, sondern vollzieht das Wunder; so auf Elfenbeinreliefs in Würzburg (abgeb. R. d. Fl., *La Sainte Vierge* I Taf. 44) und Berlin (abgeb. Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* zu S. 14). Eine fragmentarische Darstellung aus S. Clemente in Rom aus dem 9. Jahrhundert veröffentlicht Wilpert II Taf. 209 3; vgl. ebd. S. 527).

2. Die Sitte, dem Heiland an der Hochzeitstafel einen Platz zu geben, ist wohl byzantinischen Ursprungs; er sitzt oder liegt hier regelmäßig am linken Ende des Tisches. Im hohen Mittelalter ist alsdann auch im Abendland die Mahlszene allgemein verbreitet, und Christus nimmt, wie sich besonders aus den Miniaturen des 12. und 13. Jahrhunderts erkennen läßt, meist den Ehrenplatz an der Tafel ein; damit war aber auch die Gefahr gegeben, daß das Sujet verweltlichte.

Vgl. Haseloff a. a. O. S. 128 und die dort genannten Miniaturen; R. d. Fl., *L'Evangile* I Taf. xxxix 2. -- In Italien erfreute sich diese Art der Darstellung einer großen Beliebtheit, und es erscheint in den öfter genannten neutestamentlichen Zyklen zu Ferentillo, am Silberaltar zu S. Ambrogio in Mailand, am Antependium von Salerno, an den Türflügeln von Benevent, in den Mosaiken zu Monreale, im Zyklus des Barna zu S. Gimignano, des Giotto in der Arenakapelle zu Padua und in der Oberkirche zu Assisi. Aber nicht einmal Giotto, der doch sonst fast regelmäßig die skizzenhaften Gebilde seiner Vorgänger mit künstlerischer Kraft und religiöser Weihe austattete, vermochte die Erzählung vom Wunder zu Kana befriedigend zu gestalten. Seine Abhängigkeit von byzantinischen Vorlagen verrät er dadurch, daß er den Heiland links oben postiert und auch den hl. Joseph unter die Gäste aufnimmt.

In der romanischen und gotischen Kunst außerhalb Italiens begegnet die Hochzeit zu Kana selten. In der Kathedrale zu Le Mans ist sie auf sieben Schlußsteine verteilt; an der Fassade zu Charlieu nimmt sie ein Tympanonfeld für sich ein: beides sind Werke des 12. Jahrhunderts. An der Kathedrale zu Toledo (14. Jahrh.) wird in einem Tympanon in vier Zonen das Leben Jesu geschildert, und die ganze dritte Zone ist der Hochzeit zu Kana gewidmet (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 33 ff.). Auf einem Glasgemälde zu Canterbury muß sie einer gesuchten Symbolik dienen.



Nach den mittelalterlichen Kommentatoren bedeuteten die sechs Krüge, die mit Wasser gefüllt waren und die man voll Wein fand, die sechs Epochen der Weltgeschichte in der Zeit vor der Ankunft Christi. Die Vertreter der einzelnen Epochen sind Adam, Noe, Abraham, David, Jechonias und Johannes der Täufer. Während dieser ganzen Zeit blieb Jesus wie der Wein in dem Wasser der Welt verborgen. In der siebten Epoche kommt Christus und verwandelt das ungenießbare Wasser des Alten Bundes in Wein. In diesem Sinne hat der Meister von Canterbury die Hochzeit von Kana aufgefaßt, denn er umgibt das Hochzeitsbild mit den sechs Lebensaltern: *Infantia*, *Pueritia*, *Adolescentia*, *Iuventus*, *Virilitas*, *Senectus*; dann folgen die sechs Weltalter, die durch die Gestalten Adams usw. symbolisiert werden. Zwei begeschriebene Verse erklären diese Symbolik noch ausdrücklich:

*Hydria metretas capiens est quaelibet aetas:  
Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.*

„Die Krüge, die das Maß für das Wasser darstellen, symbolisieren alle Lebensalter. Das Wasser ist die historische, der Wein die allegorische Bedeutung.“

Vgl. *Annales archéol.* I S. 435 und *Mâle* II S. 196.



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 181. Hochzeit zu Kana. Gemälde von Paolo Veronese.

In der Renaissance wird das Wunder bei der Hochzeit zu Kana meines Wissens nie dargestellt; das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein war eben nicht Gegenstand eines kirchlichen Festes, und in der Theologie wurde der Vorgang nicht mehr als Symbol für die Eucharistie verwertet. Dagegen hat Paul Veronese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Gegenstand fünfmal dargestellt, aber stets ein rein weltliches Eß- und Trinkgelage geliefert. Berühmt ist sein Hochzeitsbild in der Dresdener Galerie (Bild 181). Um die Entwicklung zu verstehen, die die christliche Kunst gerade bei diesem Vorwurf genommen hat, hat man zu bedenken, daß reiche Klöster solche Mahlszenen, wie die Hochzeit zu Kana, Christi Teilnahme am Festmahl im Hause des Pharisäers Simon oder des Zöllners Levi, das Mahl in Emmaus, sich für ihre Refektorien bestellten. Veronese wurde bekanntlich wegen dieser weltlichen Auffassung neustamentlicher Szenen vor die Inquisition geladen (vgl. Beissel II S. 331 f.). Würdiger hat Luini in der Kirche S. Maurizio zu Mailand die Hochzeit zu Kana aufgefaßt. Jeden religiösen Charakters bar dagegen ist das Bild von Carlo Bononi (gest. 1632) in der Pinakothek zu Ferrara. (Vgl. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert Taf. xvii: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 42.) Man kann sich dasselbe unmöglich in einem Gottes Hause denken, wie man auch nicht versteht, warum der Heiland einer so üppigen Gesellschaft willen sollte sein erstes Wunder gewirkt haben.

## § 32. Die Auferweckung des Lazarus und die übrigen Totenerweckungen

Literatur: Millet, *Recherches* S. 232 ff.

1. Die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 1—44) gehört zu den beliebtesten Gegenständen der altchristlichen Kunst und wird als Errettungsbild und Symbol der Auferstehung in den sepulkralen Bilderzyklen fast immer in der nämlichen Weise dargestellt: Jesus wendet sich mit der bloßen Hand oder mit einem Stab gegen einen tempelartigen Grabbau, in dem Lazarus, mumienartig eingewickelt, aufrecht steht. Auf den Sarkophagen und auf den frühmittelalterlichen Monumenten kommen die bittend am Boden liegenden Schwestern des Lazarus und einige Jünger als Gefolge hinzu. Dieser ursprüngliche Typ der Lazaruserweckung hat sich gebildet aus der Erinnerung daran, daß die Juden ihre Toten in Tücher eingewickelt aufrecht in Felsenhöhlen stellten; die äußere Form ist den klassischen Grabdenkmälern (*aediculae*) entlehnt. Es ist ein Beweis für die zähe Lebensfähigkeit einmal geschaffener Typen, daß man auch in der deutschen Kunst die *Aedicula* mit der Mumie übernahm und lange festhielt, obwohl man das Motiv nicht mehr verstand. Die mumienhafte Gestaltung des Lazarus und sein Hervorkommen aus einem Felsengrab erhält sich bis ins 15. Jahrhundert.

Vgl. Wilpert I § 29. Danach kommt die Erweckung des Lazarus auf römischen Zömeterialfresken etwa fünfzigmal vor; auf Sarkophagen ist sie etwa dreißigmal nachgewiesen (vgl. Garrucci V Taf. 307 311 312 und sonst vielfach), zwölfmal auf Goldgläsern (vgl. ebd. III Taf. 171 177 178 und Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser*, Freiburg 1899). — Auf den Elfenbeintafeln mit kurzen neutestamentlichen Zyklen ist die Auferweckung des Lazarus fast regelmäßig aufgenommen; wir erinnern nur an das Diptychon des Boëthius aus dem 7. Jahrhundert im Stadtmuseum zu Brescia (abgeb. Wilpert II Taf. 297), an die Tafeln in Salerno, in Mailand (vgl. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke Serie I u. II*, und Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*). In monumentaler Darstellung begegnet sie zuerst auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (6. Jahrh.; vgl. Abb. R. d. Fl., *L'Evangile* pl. LXVIII 1). Hier erhebt sich Lazarus aus einem Bodengrab in der *Aedicula*. Auch in den monumentalen Zyklen von S. Urbano bei Rom (abgeb. Wilpert II S. 300 Fig. 365), von S. Angelo in Formis, der Cappella Palatina in Palermo und endlich von S. Gimignano ist sie vertreten. Weitere Denkmäler bei Wilpert II S. 198 ff.).

Die größte Aufmerksamkeit verdient das Bild der Auferweckung des Lazarus in der Georgskirche auf der Insel Reichenau (9. Jahrh.; Bild 182). Christus ist von mehreren Jüngern begleitet; vor ihm die beiden Schwestern. Lazarus hat sich, noch ganz umwickelt, aus einem Bodengrab erhoben; trotzdem hat der Maler auch hier die *Aedicula*, die keinen Sinn hat, daneben gezeichnet. Eine große Zahl von Juden, die sich zum Teil die Nase zuhalten, sind Zeugen des Wunders. Wahrscheinlich schöpfte der Reichenauer Maler aus einem der Evangelienkodizes, die frühzeitig unser Wunder illustrierten. Wir erinnern an den Codex Rossanensis und an das öfter erwähnte Cambridger Evangeliar, beide aus dem 5. -6. Jahrhundert. Interessant ist hier wiederum ein Denkmal aus der Reichenauer Malerschule des 10. Jahrhunderts: im Codex Egberti (Kraus Taf. xli) erhebt sich Lazarus aus einer hölzernen Kiste, die einer der Juden geöffnet hat. Wir haben es also hier mit einer selbständigen Komposition zu tun, während man sonst immer noch an den antiken Vorbildern festhält, so in einem Evangeliar in Utrecht (vgl. Beissel, *Evangeliar des hl. Bernward* S. 27), in Cim. 58 fol. 231<sup>b</sup> in München, in einem Elfenbeinrelief in Straßburg (abgeb.



bei Schricker, Kunstschatze in Elsaß-Lothringen Taf. 104<sup>a</sup>). Über deutsche Miniaturen des 12. und 13. Jahrhunderts vgl. Haseloff a. a. O. S. 131 f.).

Auch Giotto in der Arenakapelle zu Padua hält sich in manchen Stücken an die Tradition: Die beiden Schwestern liegen zu den Füßen Jesu, Lazarus kommt, ganz umwickelt, aus der Felsenhöhle; aber Jesus tritt mit soviel Hoheit auf, das Erstaunen und die Dankbarkeit der Zeugen sind so lebendig geschildert, daß man diesem Bild der Auferweckung des Lazarus die erste Stelle unter allen gleichen Sujets einräumen möchte. Fiesole hat sein Bild in der Akademie zu Florenz ähnlich angelegt (Bild 183); nur läßt er den Lazarus betend die Hände falten. Wir erwähnen noch eine große Skulpturengruppe im Dom zu Mainz aus dem 16. Jahrhundert (abgeb. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland Fig. 417). Lazarus sitzt hier, von Aposteln und Juden eng umgeben, auf einer Bank; ihm gegenüber steht Christus. Petrus und Johannes bemühen sich, den Erweckten von seiner Totengewandung zu befreien. Der rheinische Bildhauer hat also die lange bestgehaltene Tradition vollständig verlassen, wie das schon früher Michael Pachter am Altar in St. Wolfgang tat (Abb. 171 bei C. Glaser, Altdeutsche Malerei).



Bild 182. Auferweckung des Lazarus.  
Wandgemälde der Georgskirche zu Reichenau-Oberzell.

2. Während die altchristliche Kunst der Auferweckung des Jünglings von Naim (Luk. 7, 11—17), wie es scheint, fast gar kein Interesse schenkte, brachte man im frühen Mittelalter in Deutschland diesem Vorgang eine starke Sympathie entgegen. Man hat in dem von Reichenau abhängigen Kunstgebiet die Erweckung des Jünglings von Naim wohl deswegen so gern dargestellt, weil darin sich nicht nur die Wundermacht Jesu, sondern auch seine fürsorgende Liebe zu einer schwerknechtigen Mutter offenbarte.

Man kann wohl ruhig behaupten, daß die Auferweckung des Jünglings von Naim der sepulkralen Kunst fremd ist; auf den Zömeterialfresken kommt sie sicher nie vor, und die Sarkophagskulpturen, die Garrucci aus dem 4. und 5. Jahrhundert zusammenstellt (V Taf. 319 4 352 2 367 1 376 4 385 6 400 4), können nicht mit Sicherheit auf dieses Ereignis bezogen werden. Danach ist es zuerst wohl im Cambridger Evangeliar nachzuweisen. Dann folgt das monumentale Bild in der St. Georgskirche zu Reichenau aus dem 9. Jahrhundert und die verkleinerte Kopie davon aus derselben Zeit in der Kirche zu Goldbach am Überlinger See (vgl. Künstle, Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach, Freiburg 1906, S. 43 ff. u. Taf. n). Die vier Träger sind



eben zur Stadt herausgekommen; sie tragen den Jüngling auf einem großen Tuche, das über zwei Stangen gespannt ist. Die Mutter hat sich dem Herrn, der eben mit seinen Jüngern dem Leichenzug begegnet, zu Füßen geworfen und bereits Erhörung gefunden, denn ihr Sohn hat sich auf der Bahre erhoben.

Von monumentalen Darstellungen unseres Wunders weiß ich nur noch jene auf den Mosaiken zu Monreale und das Wandgemälde in der Abteikirche zu Pomposa (14. Jahrh.) zu nennen. Wichtiger ist, daß die Reichenauer Schule die Auferweckung des Jünglings von Naim im 10. Jahrhundert auch in ihren Miniaturenzyklus aufgenommen hat. Zwar übergeht der Codex Egberti dieses Ereignis, aber Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek schildert es in offensichtlicher Abhängigkeit von den



Bild 183. Auferweckung des Lazarus.  
Gemälde von Fiesole.

monumentalen Darstellungen der Reichenauer Malerschule, nur mit dem Unterschied, daß es den Jüngling sich aus einem Sarg, der auf der Tragbahre steht, erheben läßt (vgl. Vöge a. a. O. S. 75). Dazu kommt der Echternacher Kodex in Gotha (vgl. Bonner Jahrbücher LXX S. 78 ff.) und das Bremer Evangeliar Heinrichs II. Die Szene auf der Hildesheimer Bernward-Säule, wo der Jüngling sich nackt von einer kleinen Holztragbahre erhebt, ist wohl einem Miniaturenzyklus entlehnt.

3. Die Erweckung der Tochter des Synagogenvorstehers (Matth. 9, 18 ff.) ist selten dargestellt worden; das einzige monumentale Bild hat die Reichenauer Malerschule in der St. Georgskirche der Insel geschaffen.

Auf Sarkophagen kommt das Wunder dreimal vor (Abb. R. d. Fl., L'Evangile Taf. XLIV), dann als Miniatur in dem Predigtband des Gregor von Nazianz (Abb. ebd.

Taf. XLV; vgl. auch Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde S. 26 u. Taf. VII 3). Ferner findet sich das Wunder dargestellt auf der Lipsanothek zu Brescia und an einer der beiden vorderen Ziboriumsäulen in S. Marco in Venedig (6. Jahrh.). Der Reichenauer Maler, der am Ende des 9. Jahrhunderts die St. Georgskirche mit den wichtigsten Wundertaten Jesu schmückte, hatte offenbar ein ganz besonderes Interesse an den so trostreichen Totenerweckungen; darum hat er auch die Erweckung der Tochter des Synagogenvorstehers abgebildet, obwohl ihm eine monumentale Vorlage nicht bekannt war. Christus (vgl. Kraus, W. G. Taf. IV) erscheint zweimal: zuerst heilt er die Blutflüssige, die heimlich sein Gewand berührt, und dann wendet er sich zum Lager des Töchterleins, an dessen Kopfende die Eltern stehen. Auch unter die Miniaturen der Evangeliiarien haben die Reichenauer im Codex Egberti unser Wunder zuerst aufgenommen: Christus, von zwei Seniores und zwei Aposteln begleitet, faßt das Mägdlein an der Hand (vgl. Kraus Taf. XXVI). Von hier übernahm der Zeichner von Cim. 58 in München das Sujet; er vereinigt, wie der Maler in St. Georg auf Reichenau, die Heilung der Blutflüssigen mit der Totenerweckung auf fol. 44° (vgl. Vöge S. 25). Sonst sind nur noch die Miniaturen in der Handschrift der Kölner Dombibliothek Nr. CCXVIII saec. XI und das Relief auf der Bernwardsäule bekannt.

### § 33. Die übrigen Wunder Jesu

Literatur: H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 89 ff. u. 286 f. — Mâle II S. 179 ff. — Millet a. a. O. S. 57 ff. — Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu S. 2 ff. 46 ff.

Wie sich aus den bisher behandelten Wundern des Herrn ergibt, werden sie vorherrschend in zwei Epochen der christlichen Kunst dargestellt: im christlichen Altertum und in bestimmten Gruppen von Denkmälern des frühen Mittelalters, die unter dem Einfluß antiker Quellen entstanden sind. Das hohe Mittelalter hat die Wunder des Herrn wie überhaupt das öffentliche Leben auffallend vernachlässigt, dagegen die Kindheitsgeschichte und die Passion um so eifriger gepflegt. In den Zömeterialfresken Roms kommen seit dem 2. Jahrhundert aus dem Neuen Testament vor die Erweckung des Lazarus (50mal), die Brotvermehrung (30mal), die Heilung des Gichtbrüchigen (20mal), Blindenheilung (7mal). Auf den Sarkophagen kommt dazu die Heilung der blutflüssigen Frau, die auch auf den Zömeterialfresken einigemal begegnet, und die Erweckung von Jairi Töchterlein. Man kann also wohl sagen, daß die abendländisch-christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen beim Neuen Testament sich vornehmlich für die Wunder des Herrn interessierte. Im Osten war es nicht anders. Hier fehlen uns zwar die Denkmäler aus der Frühzeit, wie sie uns die römischen Katakomben bewahrt haben, aber aus einer von Reil zusammengestellten Elfenbeinschnittgruppe aus dem 5.—7. Jahrhundert, fast alle syro-ägyptischer Herkunft, ergibt sich, daß auch hier neben der Lazaruserweckung die Heilszenen (Heilung des Blinden, des Gichtbrüchigen, eines Besessenen, der blutflüssigen Frau) vorherrschen. Sogar in den Evangelienhandschriften, wo doch die Bildfolge durch den fortlaufenden Text gegeben ist, gewahren wir anfänglich eine Vorliebe für die neutestamentlichen Wunder, so im Rabulas-Kodex, wo von 14, die Wirksamkeit des Herrn von der Taufe bis zum Einzug schildernden Ereignissen 12 Wunderszenen sind. In dem Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, dessen erste Hälfte die öffentliche Wirksamkeit Jesu schildert, während die zweite Hälfte das Leiden darstellt, sind unter den 13 Szenen des ersten Teiles 9 Wunderszenen.

Unter dem Einfluß dieser altchristlichen Richtung steht die Reichenauer Kunst des 9. Jahrhunderts, die in St. Georg zu Oberzell 8 Wunder mit Ausschluß anderer neutestamentlicher Szenen abgebildet hat. Ähnlich war der leider nicht mehr vollständig erkennbare Zyklus in Goldbach. Zum Teil gilt dies auch noch von den Wandgemälden von S. Angelo in Formis, dem Elfenbein-Antependium in Salerno und den Mosaiken in Monreale. Aber aus allen andern Zyklen vom 11. Jahrhundert ab, auf die wir uns sooft berufen konnten, den Türflügeln von S. Paul bei Rom, Pisa, Verona, Benevent, Monreale, Florenz, aus den Zyklen des Giotto und des Barna verschwinden die Wunder Jesu fast ganz. In der Kunst der romanischen und gotischen Periode kommt aus dem öffentlichen Leben Jesu nur die Taufe, die Hochzeit zu Kana, die Versuchung und die Verklärung vor. Allein die Bernwardsäule in Hildesheim macht davon eine Ausnahme, wahrscheinlich deswegen, weil sie die Kopie eines frühchristlichen Denkmals nach Art der beiden vorderen Tabernakelsäulen von S. Marco in Venedig ist, wo die öffentliche Tätigkeit des Herrn in 29 Szenen erzählt wird (vgl. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903). Die Hildesheimer Säule gibt zumal da auch in der neueren Kunst diese Stoffe nur ganz selten erscheinen.



Bild 184.  
Die Bernwardsäule  
zu Hildesheim  
mit Darstellungen  
aus dem Leben Jesu.

folgenden Zyklus des öffentlichen Lebens des Herrn (Bild 184): 1. Taufe, 2. Versuchung, 3. Berufung von Petrus und Andreas, 4. von Johannes und Jakobus, 5. Hochzeit zu Kana, 6. der Aussätzige, 7. Sendung der Zwölf, 8. die Samariterin am Brunnen, 9. Johannes der Täufer vor Herodes, 10. Enthauptung des Täufers, 11. Mahl des Herodes, 12. Erweckung der Tochter des Jairus und die Blutflüssige, 13. Heilung eines Blinden, 14. die Ehebrecherin, 15. der Jüngling zu Naim, 16. Verklärung, 17. Christus und die Pharisäer, 18. und 19. der reiche Prasser und der arme Lazarus, 20. Zachäus, 21. Verfluchung des Feigenbaumes, 22. Heilung zweier Blinden, 23. Christus wandelt auf dem Meer, 24. Brotvermehrung, 25. die Schwestern des Lazarus, 26. Auferweckung des Lazarus, 27. Salbung des Herrn durch Magdalena, 28. Einzug in Jerusalem.

Mit Rücksicht auf die hier geschilderten Tatsachen verweisen wir für die noch ausstehenden Wunder des Herrn auf das Handbuch von Kaufmann § 172 ff. und Wilpert I passim und behandeln sie hier nur kurz,

1. Die Heilung des Gichtbrüchigen, teils nach Matth. 9, 1—8. wo der Kranke durch eine offene Dachluke herabgelassen wird, teils nach Joh. 5, 1—15,



wo sie am Teiche Bethesda geschieht; in diesem Falle wird die Heilung als Symbol der Taufe genommen (vgl. Wilpert I § 78 und die Tafeln LI u. LII bei R. d. Fl., L'Evangile I). In S. Apollinare Nuovo in Ravenna finden wir sie zum ersten Mal in monumentaler Darstellung in zwei Szenen, zuerst wie er vom Dach herabgelassen wird, und dann wie er sein Bett trägt (Garrucci Taf. 248 2 3). Im Codex Egberti (Kraus Taf. xxxv) steht Christus vor dem Kranken, der auf einem badwannenartigen Bette liegt; und oben rechts hilft ein Mann dem Kranken in die Piscina steigen, die von einem Engel mit einem Stab berührt wird. Der Echternacher Kodex in Gotha gibt beide Heilungen, und zwar die am Teiche Bethesda in zwei Szenen (vgl. Beissel, Die Bilder der Handschriften des Kaisers Otto S. 25).

2. Der Sturm auf dem Meere (Matth. 8, 23—26. Mark. 4, 37—40. Luk. 8, 22—35). Das älteste Bild von der Stillung des Seesturmes befindet sich auf einem elfenbeinernen Buchdeckel in Oxford, vielleicht aus dem 6. Jahrhundert (vgl. Westwood, Fictile Ivories in the South-Kensington-Museum, London 1876, Taf. vi). Dann folgt die monumentale Darstellung in St. Georg auf der Reichenau (vgl. Kraus, W. G. Taf. ix): im Hinterteil des Schiffes schläft der Herr; Petrus weckt ihn. In der Mitte sucht ein Jünger die Segel einzuziehen, und vorne gebietet Jesus den Winden, die rechts oben als gehörnte Menschenköpfe sichtbar sind. Ganz übereinstimmend ist der Vorgang in Goldbach gemalt (vgl. Künstle, Kunst des Klosters Reichenau Bild 27). Beide Bilder gehören dem Ende des 9. Jahrhunderts an. Im 10. Jahrhundert haben die Reichenauer Miniaturen das Sujet in ihre Evangelienhandschriften aufgenommen, zuerst in den Codex Egberti (Kraus Taf. xxiv), dann in die Aachener Evangelienhandschrift (Beissel a. a. O. Taf. viii) und in das Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek (Vöge, Eine Malerschule S. 46). Durch eine dieser Vorlagen wurde der Zeichner des Epternacensis zur Aufnahme dieses Wunders in seinen Zyklus veranlaßt. Die Vorliebe der Reichenauer Künstler für die Stillung des Seesturmes hängt wohl mit den besondern Verhältnissen des Inselklosters zusammen, denn oft genug mochten seine Insassen in die Lage gekommen sein, die Hilfe des Herrn bei plötzlich hereinbrechenden Stürmen anzurufen.

3. Heilung von Besessenen. In der sepulkralen Kunst nur einmal in der Hermes-Katakomben nach Luk. 8, 26 (vgl. Wilpert I § 69). Die Heilung des Besessenen von Gerasa (Matth. 8, 24 ff. Mark. 5, 1 ff. Luk. 8, 26 ff.), wohl zuerst auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo (Garrucci Taf. 248 2): der Befreite kniet vor einer Höhle und streckt die Hände gegen den jugendlichen Christus aus; hinter der Höhle sieht man drei Schweine in den See springen. In St. Georg auf der Reichenau (Kraus Taf. vii) steht der Besessene mit unnatürlich nach rückwärts verdrehten Händen vor Jesus; ein geflügelter Teufel kommt aus seinem Mund, während andere lustig auf Schweinen reitend in den See stürzen. In den Fresken von Goldbach ist an der Nordwand des Kirchleins ebenfalls die Heilung eines Besessenen dargestellt, aber nicht jene des Mannes von Gerasa, sondern die bei Mark. 9, 13 ff. erzählte: Zwei Männer schleppen einen dritten, der wie tot zusammengesunken ist, vor Jesus; der Teufel verläßt ihn durch den Mund in Gestalt eines fledermausähnlichen Ungetüms (vgl. Künstle Taf. iii). Im Codex Egberti ist die Heilung des Besessenen von Gerasa gewählt (Kraus Taf. xxvii): Der Unglückliche steht gefesselt vor Jesus; ein Teufel verläßt ihn eben, vier andere reiten auf Schweinen davon. Oben die flüchtigen Schweinehirten, Eingang in die Stadt begehend. Im Aachener Kodex (Beissel Taf. xvi) ist wieder wie in Goldbach Mark. 9, 13 ff. illustriert. Vater und Mutter bringen ihren armen Sohn vor den Herrn. Cim. 58 in München dagegen nimmt Luk. 4, 38 ff. zum Vorwurf (vgl. darüber Vöge a. a. O. S. 54). Allem Anschein nach hat der Brüsseler Kodex Nr. 9428 die Teufelaustreibung auf fol. 42<sup>a</sup> einer Reichenauer Quelle entnommen. Wir dürfen also auch dieses Wunder als einen Lieblingsgegenstand der Reichenauer Malerschule ansprechen.

4. Die blutflüssige Frau (Matth. 9, 20. Mark. 5, 25. Luk. 8, 44). Auf den Zömeterialgemälden etwa viermal (vgl. Wilpert I § 65): Vor Jesus kniet eine Frau in gegürteter Tunika und Haube und berührt seinen Gewandzipfel. Auf den Sarko-

phagen häufig die gleiche Szene, nur kann man oft nicht unterscheiden, ob die Blutflüssige gemeint ist oder das kanaänische Weib, das Heilung für die Tochter erbittet (Matth. 15, 22 und Mark. 7, 25). Manchmal ist hier die Heilung der Blutflüssigen in der nämlichen Szene mit der Erweckung von Jairi Töchterlein verbunden, so Garrucci Taf. 316 5 u. 379 1. Auch in dem großen Wandgemälde zu St. Georg auf der Reichenau ist dies der Fall (Kraus Taf. iv) und ebenso im Codex Egberti (Kraus Taf. xxv). Ähnlich in Cim. 58, im Epternacensis und in einem Manuskript der Kölner Dombibliothek Nr. 218 (vgl. Vöge S. 146).

5. Die Speisung der Menge und die Brotvermehrung (Matth. 14, 17 ff. u. 15, 32 ff. Mark. 6, 30 ff. u. 8, 1 ff. Luk. 9, 11 ff. Joh. 6, 5 ff.). Vgl. Poglayen-Neuwall, Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung in der altchristlichen Kunst: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1920 S. 98 ff. — Seit dem 3. Jahrhundert in den römischen Katakomben sehr häufig, oft nur in skizzenhafter Andeutung wie die Verwandlung von Wasser in Wein und vielfach mit dieser verbunden (vgl. Wilpert I § 89 ff.). Der Herr berührt die Brotkörbe mit der Virgula, oder er segnet Brot und Fische, die ihm von zwei Aposteln rechts und links dargeboten werden (vgl. Taf. Lvi bei R. d. Fl. a. a. O.). Die älteste monumentale Darstellung geben die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna in zwei Szenen: Der Heiland segnet Brot und Fische, die ihm von zwei Jüngern dargeboten werden, und er segnet vier Körbe, die ein Jüngling vor ihn hinschiebt (vgl. R. d. Fl. Taf. Lv). Mit dem beginnenden Mittelalter begegnet die Brotvermehrung nur noch selten: auf dem Antependium von Salerno, den Türflügeln von Benevent und in der Sakramentskapelle von S. Marco in Venedig (11. Jahrh.). Dazu kommt die schöne Miniatur in dem Homilienband des Gregor von Nazianz (Paris, Bibl. Nat. ms. gr. 510; siehe die Abb. bei Omont pl. xxxv). Ähnlich auch in Rod. B. und Rip. B. (siehe Neuß S. 118). Dagegen haben die Miniaturen der Reichenauer Schule gegen Ende des 10. Jahrhunderts das Wunder der Brotvermehrung wieder zu Ehren gebracht. Im Codex Egberti (Kraus Taf. xxxviii) segnet Christus die Brote, die ihm Petrus und ein anderer Apostel in ehrfurchtsvoller Haltung darbieten. Daneben sitzen jugendliche Israeliten und warten auf die Speisung. Von diesem Bild sind abhängig das in der Aachener Handschrift (Beissel Taf. xv) und das im Cim. 58 in München (vgl. Abb. bei Vöge S. 53). Die Haltung der beiden Apostel ist unverkennbar identisch mit jener, in der man in der frühchristlichen Zeit die heilige Eucharistie empfangt. Die Menge, die gespeist werden soll, sieht man in einem zweiten Bildstreifen in heißer Erwartung am Boden sitzen. Aus einer dieser Vorlagen haben die Zeichner des Echternacher und des Bremer Evangeliars die Anregung zu ihrem Bilde gewonnen. — In der mittelalterlichen Kunst kommt das Wunder fast gar nicht vor (siehe Revue de l'art chrétien 1906 S. 45). Wie schön das Motiv sich aber gestalten läßt, zeigt das Gemälde von Michael Pacher am Altar in St. Wolfgang (Abb. 174 bei C. Glaser, Altdeutsche Malerei).

6. Die Heilung des Aussätzigen (Matth. 8, 1—4. Mark. 1, 40 f. Luk. 5, 12—14). Manche Heilszenen auf Zometerialgemälden und Sarkophagen lassen sich nicht näher bestimmen, weil die Künstler sich oft mit einer ganz allgemeinen Skizze begnügten, indem Christus neben einer bittenden Gestalt steht. Darum kann man auch nicht mit Bestimmtheit sagen, daß die Heilung des Aussätzigen in den Katakomben vorkommt, wie Wilpert (Zyklus christologischer Gemälde S. 28) meint. Vielmehr ist es meine Überzeugung, daß die Reichenauer Malerschule im 9. Jahrhundert dieses Bild zuerst geschaffen hat. In St. Georg auf der Reichenau begegnet Christus dem Aussätzigen, der ein Horn an einer Schnur trägt, damit er die ihm Begegnenden warnen kann; daneben bringt der Geheilte sein Dankopfer dar (Kraus Taf. vi). In Goldbach beginnt der Zyklus mit dieser Heilszene: Der Aussätzige, ganz rot, aufgedunsen, mit Eiterbeulen bedeckt und mit dem obligaten Horn auf dem Rücken, begegnet dem Herrn; das Dankopfer des Geheilten, das nach Luk. 5, 14 vorgeschrieben war, fehlt in Goldbach (vgl. Künstle S. 41 f. u. Taf. i). Ganz ähnlich ist der Vorgang im Codex Egberti (Kraus Taf. xx) geschildert. Der Zeichner im Cim. 58 in München hat sich wieder mehr an das Wandgemälde in St. Georg ge-

halten und das Dankopfer beigefügt (Vöge Abb. 12). Außerdem findet sich die Heilung des Aussätzigen in zwei Handschriften, die nach Vöges Untersuchungen in naher Verwandtschaft zum Egbert-Kodex stehen, nämlich in Nr. 218 der Kölner Dombibliothek und in Nr. 9242 der Königlichen Bibliothek in Brüssel. Aus einer dieser Vorlagen hat der Epternacensis geschöpft (vgl. Bonner Jahrbücher LXX S. 78 ff.; der Aussätzige auf Taf. iv).

7. Blindenheilungen. Von den verschiedenen Erzählungen (Matth. 9, 27 ff. Mark. 10, 46 ff. Luk. 18, 35 ff. Joh. 9, 1 ff.) ist gewöhnlich die bei Johannes berichtete gewählt: Christus berührt die Augen des an einem Stocke sich vorbeugenden Blinden; der Geheilte wäscht sich am Teiche Siloe. Auf den Katakomben gemälden kommen Blindenheilungen siebenmal vor (vgl. Wilpert I § 67), auf Sarkophagen und Werken der Kleinkunst etwa fünfzigmal. In die monumentale Kunst hat das Wunder der Mosaizist von S. Apollinare Nuovo aufgenommen (Abb. R. d. Fl. Taf. LIX), dann der Schöpfer des St. Georgener Zyklus auf der Reichenau (Kraus Taf. x); die Waschung am Teiche Siloe hier nur teilweise erhalten. Gut erhalten dagegen ist das Bild in S. Angelo in Formis (vgl. Kraus im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIV S. 84 ff.): Christus mit zwei Jüngern berührt das eine Auge des sich tief verneigenden Blindgeborenen; daneben wäscht er das Auge aus in einer Brunnenschale, die ihr Wasser aus einem Löwenkopf erhält. Unter die Miniaturen hat das Wunder zuerst der Zeichner des Codex Rossanensis aufgenommen. Im Codex Egberti finden sich sogar zwei Blindenheilungen, einmal die des Blinden von Jericho (Luk. 18, 35), dann die des Blindgeborenen (Joh. 9, 1 ff.; siehe bei Kraus Taf. xxxi u. xl). Cim. 58 in München illustriert Mark. 10, 46 ff., und die oft genannte Kölner Handschrift Matth. 9, 28 ff. Die Echternacher Handschrift in Gotha gibt die Heilung des Blinden von Jericho ähnlich wie der Codex Egberti (vgl. Bonner Jahrbücher a. a. O. Taf. iv). Auch fügt er die Blindenheilung am Teiche Siloe bei.

8. Die Heilung des Wassersüchtigen (Luk. 14, 2—5) ist der sepulkralen Kunst fremd. Zuerst erscheint sie im Cambridger Evangeliar und dann auf den Wandgemälden zu St. Georg auf der Reichenau (Kraus Taf. viii): Drei Männer bringen den Kranken, dessen Leib stark aufgetrieben ist, vor Jesus. Ähnlich war die Szene in S. Angelo in Formis dargestellt (Kraus a. a. O. S. 94). Sonst nenne ich noch ein Mosaikbild des 11. Jahrhunderts in S. Marco zu Venedig und eine Miniatur im Epternacensis.

### § 34. Christus als Lehrer

1. Das Motiv begegnet schon in der älteren Sepulkralkunst, denn die symbolischen Vorstufen der historischen Szene liegen vor in der Gestalt des Orpheus, der mit seinem Gesang die Tiere zähmt, und in dem Hirten, der seine Schafe weidet. Im 3. Jahrhundert begegnet uns alsdann der jugendliche Christus als Lehrer zwischen den Aposteln sitzend. Das Bild bleibt im 4. Jahrhundert sehr beliebt. Bald spielen apokalyptische Gedanken hinein, und die Darstellung wird dem Parusiegedanken dienstbar. Daraus entsteht alsdann die „Maiestas Domini“. Auch die Übergabe des Gesetzes an Petrus ist eine Fortsetzung der alten Darstellung vom Lehramt Christi.

Vgl. Wilpert I S. 229 ff.; Sybel, Christliche Antike I S. 276 ff.; Ders., Der Herr der Seligkeit, Marburg 1913; Wulff, Die altchristliche Kunst S. 81 ff. 101 ff. 328 ff.; V. Schultze, Zeitschrift für neutestamentl. Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche XXIII S. 173 ff. Schon in den Sakramentskapellen von S. Callisto erscheint Christus zweimal mit einer Schriftrolle auf einem Steinwürfel sitzend; vor ihm eine wasserschöpfende Frau. Ausgebildet ist das Sujet alsdann in der Prätextat-Katakombe (Wilpert I Taf. 49), in der Katakombe Nunziatella (ebd. Taf. 75), im Coemeterium maius (ebd. Taf. 168) und Domitilla (ebd. Taf. 197 1). Aus dem Ende des 3. Jahrhunderts stammt das Fresko in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino



(Wilpert, Ein Zyklus christolog. Gemälde Taf. I—IV). Die übrigen Beispiele aus den Katakomben gehören zumeist dem 4. Jahrhundert an (vgl. Wilpert I Taf. 170 205 126 148 2 152 155 162 243 245 177 193 225). Im 5. Jahrhundert treten zu den Aposteln als Zuhörer auch andere Heilige (vgl. Wilpert I Taf. 252 260 1 262).

Die ältesten Beispiele der Gesetzesübergabe an Petrus finden sich wohl in S. Costanza zu Rom und am Gewölbe von S. Giovanni in Fonte zu Neapel; sehr häufig alsdann auf Sarkophagen. (Vgl. auch Baumstark, Eine syrische „*traditio legis*“ und ihre Parallelen: *Oriens christianus* III S. 173 ff.). Die Behauptung von Sybel (Der Herr der Seligkeit S. 19 ff.) und Dütschke (Ravennatische Studien, Leipzig 1909, S. 208 ff.), daß es sich auf diesen Bildern gar nicht um die Gesetzesübergabe handle, ist abzulehnen (vgl. Wulff im Repertorium für Kunstwissensch. XXXV S. 214).

Am vollendetsten tritt der Parusiegedanke im Bilde des lehrenden Christus im Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom zu Tage. Auf den römischen und gallischen Sarkophagen zeigt der lehrende Christus stets den apokalyptischen Einschlag.

Die Denkmäler mit dem göttlichen Lehrer aus der Theologie der alexandrinischen Katechetenschule erklären zu wollen, wie Wulff (a. a. O. S. 81 u. 101) tut, ist ganz unnötig, denn Christus, der göttliche Lehrer, war den Christen zu Rom aus dem Neuen Testamente wohlbekannt, während „der Pädagoge“ des Klemens von Alexandrien niemals ein volkstümliches Buch war und auch auf die zeitgenössische Theologie keinen wahrnehmbaren Einfluß ausübte. Ebenso wenig ist seine Behauptung, daß die spätere Entwicklung dieses Motivs aus der antiochenischen Schule stamme, begründet (vgl. oben S. 24).

2. Daß die Handlungen Jesu die Kunst viel mehr beschäftigten als die Reden, liegt in der Natur der Sache. Man kann sich allerdings darüber wundern, daß man in der frühmittelalterlichen Kunst nicht auch die bildlichen Ausdrücke in den Reden Jesu zu Wortillustrationen benützte, wie man das lange Zeit mit den Psalmentexten tat. Anfänge dazu liegen in den Symbolen der sepulkralen Kunst vor (Tauben, Lamm, Fisch).

In den Psalterien des Morgen- wie des Abendlandes werden, wie wir oben S. 312 ff. gesehen haben, sehr häufig die Worte des Textes unmittelbar in ein sinnliches Bild übertragen. Solche unmittelbare Übertragungen von neutestamentlichen Textworten in ein sinnliches Bild sind viel seltener. Eine Darstellung zu Matth. 6, 26: „*aspicite volatilia coeli*“, findet sich auf der Bedachung des Arnulf-Altars in der Reichen Kapelle zu München (Bonner Jahrbücher Heft 55–56, S. 267). Auf der Augsburger Bronzetüre sieht Merz (Christliches Kunstblatt S. 54) eine Illustration zu Luk. 6, 44, in der Futter streuenden Frau eine zu Matth. 6, 26. Ein Relief an der Kathedrale von Rouen illustriert die Worte Matth. 7, 6: „*neque mittatis margaritas vestras ante porcos*“ (vgl. Lacroix, *Le Moyen-Age et la Renaissance* S. 127). Doch ist es begreiflich, daß diese Illustrationsweisen beim Neuen Testament nicht größere Verbreitung fanden, weil der Text ja naheliegenderen Stoff zu Bildern bot, während man bei den Psalmen, wenn man nicht zu den typologischen Ideen oder zur Geschichte Davids greifen wollte, auf die naiven Wortillustrationen angewiesen war. Die Symbole der altchristlichen Kunst, soweit sie hieroglyphische Zeichen für christliche Wahrheiten waren, gehen bekanntlich nicht in die mittelalterliche Kunst über.

3. Christus als Lehrer der Samariterin am Jakobsbrunnen gegenüber wird bis ins 12. Jahrhundert zwar nicht gerade häufig, aber doch öfter dargestellt, als man nach der bisher beobachteten Gewohnheit, vornehmlich die Wundertaten abzubilden, erwarten sollte. Später verliert sich das Sujet fast ganz.

Schon im 2. Jahrhundert begegnet uns Jesus am Jakobsbrunnen im Zusammenhang mit einem lehrhaften Zyklus in den Sakramentskapellen von S. Callisto (vgl.

Wilpert, Sakramentskapellen S. 4 ff.). Wilpert hat das gleiche Bild dann noch einmal in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus im Zusammenhang mit dem christologischen Zyklus entdeckt. Dazu kommt ein Bild in der Katakombe des Prätextat (siehe Abb. bei R. d. Fl. Taf. XLVIII) und das in den Kuppelmosaiken von S. Giovanni in Fonte zu Neapel (vgl. Wulff a. a. O. S. 325). Auf Sarkophagen kommt es siebenmal vor. Schon hier ist die Anordnung so, wie später fast regelmäßig: Links von einem Ziehbrunnen steht ein jugendliches Weib, mit einem Eimer beschäftigt, rechts davon Jesus im Redegestus. In monumentaler Darstellung finden wir die Szene zuerst auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (abgeb. bei R. d. Fl. Taf. XLIX 1: Christus jugendlich, von einem Jünger begleitet). Unter den Miniaturen zuerst im Rabulas-Kodex in Florenz (abgeb. ebd. Taf. XLVIII 3), in künstlerischer Vollendung in den Predigten des Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek Ms. gr. 510 (ebd. Taf. XLIX 2). Im Codex Egberti sitzt der Herr auf einer Anhöhe; neben dem Brunnen steht die Frau mit dem Eimer; vier Jünger sind Zeugen. Nahe verwandt damit ist das Bild im Echternacher Kodex (Bonner Jahrbücher a. a. O. Taf. VI) und auf der Bernwardsäule in Hildesheim. Ihre altchristliche Vorgängerin in S. Marco zu Venedig gibt die Szene ebenfalls. In S. Angelo in Formis (vgl. Kraus a. a. O. S. 87 mit Abb.) steht der Herr neben einem antiken Brunnengeschäle; die Samariterin trägt eine Vase in der Hand. Dem 12. Jahrhundert gehören an die Bilder auf dem Antependium in Salerno, auf dem Türflügel von Benevent und den Mosaiken von S. Marco in Venedig. Wilpert (II S. 790) konstatiert die Szene auch in S. Giovanni a Porta Latina.

#### 4. Christus und die Ehebrecherin (Joh. 8, 1—11) erscheint mehrfach als Gegenstück zur vorigen Szene.

Vor dem 6. Jahrhundert ist das Bild nicht zu konstatieren; zuerst hat, wie es scheint, der Mosaizist von S. Apollinare Nuovo in Ravenna es in den Bilderkreis aufgenommen: die Unglückliche liegt zu den Füßen des Herrn. Dann folgt es auf der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig; davon ist wohl die Hildesheimer Säule abhängig. Auf einem Buchdeckel der Pariser Nationalbibliothek Ms. lat. Nr. 9384, aus dem 9. Jahrhundert, spricht Jesus mit einem Kreuz in der Hand zu der Sünderin. Auf einem ähnlichen Buchdeckel in der Staatsbibliothek zu München Cim. 55 aus dem 10. Jahrhundert schreibt Jesus auf das Intercolumnium eines Architekturstückes: „Si quis sine peccato“; die Frau steht aufrecht, von zwei Juden geführt. In den Predigten des Gregor von Nazianz liegt die Frau, von einem Manne begleitet, zu den Füßen des Herrn (siehe die Abbildungen bei R. d. Fl. Taf. LVIII 2 3 5 u. 7).

Im Codex Egberti (Kraus Taf. xxxvii) folgt das Bild von der Ehebrecherin auf jenes von der Samariterin am Brunnen. Christus auf einem kleinen Throne sitzend schreibt in den Sand; die Frau, in Orantenstellung, schaut ihm verwundert zu, während die anklagenden Juden beschämt die Flucht ergreifen. Der Zeichner des Echternacher Kodex in Gotha hat beide Szenen auf einem Blatt vereinigt. Auf den Wandgemälden von S. Angelo in Formis (Kraus a. a. O. S. 88) sitzt der Herr von zwei Jüngern begleitet auf der Weltkugel. Die Ehebrecherin steht tief beschämt und etwas zusammengesunken, die Hände mit flehendem Gestus emporhaltend, gegenüber, während ihre Ankläger überrascht und enttäuscht sich abwenden. Die Szene der Samariterin am Jakobsbrunnen geht unmittelbar voraus.

Die Kirche Saint-Patrice zu Rouen besitzt sogar ein Fenster, das ganz der Geschichte der Ehebrecherin gewidmet ist; und ein Glasgemälde zu Caudebec-en-Caux verbindet die Szene der Samariterin am Jakobsbrunnen mit jener der Ehebrecherin (vgl. Mâle III S. 56). Die Kathedrale von Évreux und die Magdalenenkirche von Verneuil besitzen aus dem 15. Jahrhundert je ein Glasgemälde mit folgenden Szenen: die Hochzeit zu Kana, die Versuchung, die Begegnung mit der Samariterin am Brunnen, die Ehebrecherin, die Brotvermehrung, das Mahl bei dem Pharisäer Simon, die Tempelreinigung, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem. Mâle (a. a. O.) macht darauf aufmerksam, daß diese Szenenfolge aus dem öffentlichen Leben Jesu

sonst in der gotischen Kunst ganz ungewöhnlich sei, und er nimmt an, daß diese Auswahl durch die Mysterienspiele bedingt sei. Aus unsern bisherigen Ausführungen über das öffentliche Leben Jesu möchte ich entnehmen, daß die Auswahl in den beiden Glasgemälden durch einen frühmittelalterlichen Zyklus bestimmt ist.

5. Andere Szenen, worin Jesus als Lehrer auftritt, kommen zwar in den figurierten Handschriften noch öfters vor, aber sie gehen gar nicht oder nur vereinzelt in die monumentale Kunst über; wir handeln darum nicht von ihnen.

Eine Ausnahme machen die Gemälde von S. Angelo in Formis mit folgenden, sonst in der monumentalen Kunst nicht vorkommenden Lehrszenen: Christus bei Zachäus, Christus mit der Mutter der Zebedaïden, die Bergpredigt, der Zinsgroschen, Christus segnet die Kinder, Christus mit den Gesetzesgelehrten (vgl. Kraus S. 87 ff.). Ziemlich häufig kommt Christus im Hause Simons des Aussätzigen vor offenbar wegen der symbolischen Salbhandlung. Ich erinnere nur an das schöne Relief auf dem Hildesheimer Taufbecken. Auch in dem Zyklus von S. Angelo in Formis findet sie sich (vgl. Fig. 379 bei Wilpert II S. 804). Ein vortrefflich erhaltenes Wandgemälde aus dem 13. Jahrhundert mit der Salbung Christi durch Magdalena im Hause Simons hat Wilpert a. a. O. Taf. 265 zum ersten Mal publiziert.

6. Den lehrenden Christus, der den Menschen seine heilsamen Ermahnungen als Heilmittel gegen Irrtum und Sünde spendet, hat man im ausgehenden Mittelalter manchmal unter dem Bilde eines geistlichen Apothekers dargestellt, der aus den verschiedenen Standgefäßen die Medizin mischend und abwägend, allen, die Hilfe bei ihm suchen, sichere Heilmittel spendet.

Vgl. A. Nägele, Christus als Apotheker: Archiv für christliche Kunst 1908 S. 69 ff., wo ein solches Apothekerbild aus dem Kloster Wittichen im Schwarzwald behandelt und abgebildet wird. Ein ähnliches Bild aus Ravensburg hat sich in der Apotheke zu Wolfegg erhalten. Weser macht alsdann in der gleichen Zeitschrift (1909 S. 9) auf einen Stich von J. W. Baumgartner aus Augsburg aufmerksam, der sich in dem Buche von F. X. Dornn, Geistliches Zeughaus usw. (Augsburg 1747), erhalten hat. Christus steht hier, auf seine Seitenwunde zeigend, in einer Apotheke. Der Erzengel Raphael führt eben den jungen Tobias zu. Vgl. ferner Brzygowski, Jésus-Christ représenté comme Apothicaire: Revue de l'art chrétien 1907 S. 184 ff. Hier werden unter Hinweis auf pharmazeutische Fachschriften, wo ähnliche Stoffe schon behandelt wurden, einige Bilder von Wien und Zürich, alle aus dem 17. Jahrhundert, mitgeteilt, auf denen Christus mit der Wage in der Linken und der zum Redegestus erhobenen Rechten vor dem Apothekertisch steht. Auf dem Tisch, auf dem man die Worte von Matth. 11, 28 geschrieben sieht, steht ein Meßkelch mit Hostie. Als Apotheker ist Christus ferner dargestellt auf einem Tafelbild von 1580 in Gussenstadt (Württemberg, Jagstkreis, Abb. 159). Aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen zwei Tafeln im Germanischen Museum zu Nürnberg (Mitteil. des Germ. Museums 1913 Taf. 12 u. 13). Der nämlichen Zeit gehören an Bilder in den Kirchen zu Werder und Plötzing bei Potsdam. Im ganzen sind etwa zwanzig derartiger Bilder bekannt, die alle dem deutschen Sprachgebiet angehören. Die geistliche Apotheke auch in der Vorhalle der Kapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i. Br. Vgl. ferner Monceaux, Une invocation au „Christus medicus“ sur une pierre de Timgad: Bulletin de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1920 S. 75 ff.

### § 35. Die Parabeln des Neuen Testaments

Literatur: Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien IV S. 248 ff. — Mrs. Jameson, The history of Our Lord I, London 1872, S. 375 ff. — W. Lehmann, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem



Anhang über die Darstellung der andern Parabeln Christi, Berlin 1916 (Freiburger Diss.), S. 86 ff. — Revue de l'art chrétien 1906 S. 183 ff. — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends S. 257 f. — P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden. Exkurs über Parabeldarstellungen S. 33 ff.

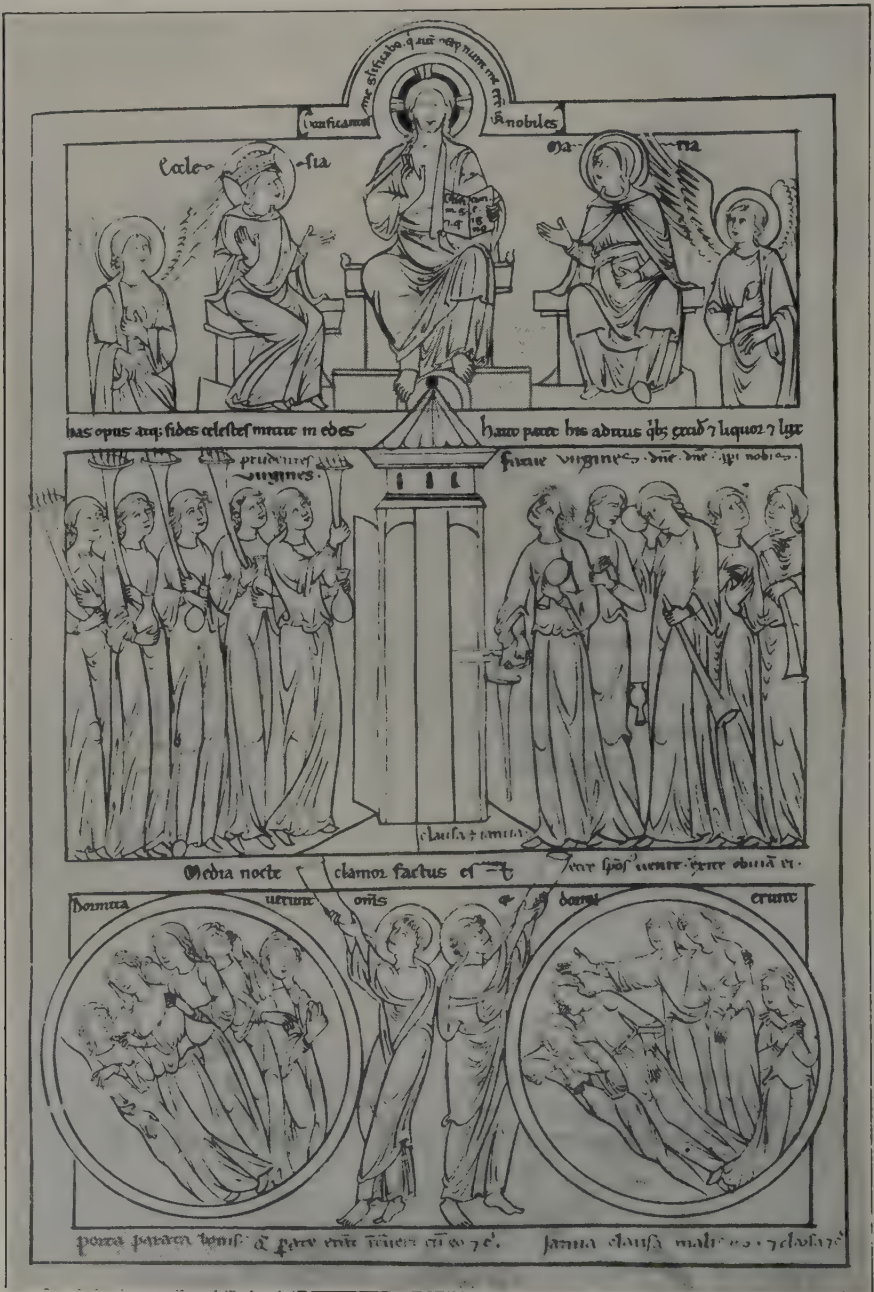


Bild 185. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen.  
Miniatur des 13. Jahrhunderts.

In der sepulkralen Kunst kommen die Gleichnisse des Herrn mit einer einzigen Ausnahme nicht vor. Sie eignen sich ihrer Natur nach vornehmlich

für Miniaturen; und auf diesem Gebiete finden wir sie auch zumeist dargestellt, allerdings erst im abendländischen Mittelalter. Aus der folgenden Einzeldarstellung wird sich ergeben, daß es zunächst eine Gruppe von Bibelhandschriften aus der ottonischen Epoche ist, die am frühesten die wichtigsten Parabeln illustriert. Es ist dies die sog. Vöge-Gruppe, die aus der Reichenauer Malerschule hervorging. Dazu kommen zwei Echternacher Handschriften, die damit nahe verwandt sind, nämlich das Evangeliar in Gotha und das Evangelistarium Heinrichs III. in Bremen (vgl. darüber Vöge a. a. O. S. 379 ff.). Die Künstler, die hier am Werke waren, schöpften, wie man vielfach annimmt, aus byzantinischen Vorlagen, die uns verloren sind. Ein später Nachkömmling davon liegt noch im Cod. gr. 74 der Pariser Nationalbibliothek vor (11.—12. Jahrh.), der für alle Parabeln Miniaturen aufweist. Omont (*Réproduction des 361 miniatures du Manuscrit grec. 74 de la Bibliothèque Nationale I u. II, Paris o. J.*) hat ihn vollständig veröffentlicht. Eine ähnliche Quelle muß auch der Herrad von Landsperg für ihren „Lustgarten“ vorgelegen haben, denn aus den Pausen und Notizen in der Ausgabe von Straub können wir noch auf elf Parabelillustrationen schließen. Andere Gleichnisse, wie das von den klugen und törichten Jungfrauen, haben sicherlich im Original nicht gefehlt. Aber ich betone auch hier, daß den Reichenauer Miniaturen ein hohes Maß von Selbständigkeit zukommt.

Wir behandeln hier jene Parabeln ausführlich, die auch auf monumentalen Darstellungen vorkommen. Die beliebteste war:

1. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Matth. 25, 1 ff.). Vgl. darüber Lehmann a. a. O. und Hildegard Heyne, *Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen — Eine literarisch-ikonographische Studie zur altchristlichen Zeit* (Freiburger Diss.), Leipzig 1922. Wir begnügen uns hier, auf die ungemein häufigen Darstellungen der Parabel auf allen Gebieten der Kunst vom 4. bis zum 13. Jahrhundert, wie sie bei Lehmann und Heyne vorliegen, hinzuweisen, und fügen nur die schöne Miniatur aus Cod. Phil. Nr. 1701 saec. XIII aus der Preußischen Staatsbibliothek bei (Bild 185). Dagegen sei näher auf die plastischen Darstellungen an deutschen Kirchenportalen eingegangen.

Wir finden die Jungfrauen in den Archivolten am Marienportal der Liebfrauenkirche zu Trier, um 1250 entstanden, am Westportal der Stiftskirche zu Wetzlar, am Marienportal der Liebfrauenkirche zu Worms, beide aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, am Südportal des Domes zu Minden, um 1280, am Hauptportal des Münsters zu Ulm (um 1390). Interessant gestaltet ist die Gruppe am Türsturz an der Galluspforte des Münsters zu Basel, um 1180 (Bild 186; vgl. dazu Rieder, *Der Basler Figurenzyklus der klugen und thörichten Jungfrauen: Basler Zeitschrift für Geschichte* XXIV [1925] S. 312 ff.).

Eine ganz überraschende Erscheinung ist es, daß in Deutschland vom Ende des 13. Jahrhunderts an die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen, die bisher nur in kleinen Formaten in den Archivolten und an Türstürzen angebracht waren, in überlebensgroßen Gestalten an den Gewänden der Portale in den Reihen der historischen Figuren erscheinen. Ihren monumentalen Ausdruck fanden sie an der Westfassade des Straßburger Münsters (vor 1300), wo sie dem Weltgericht am rechten Portal zugeordnet sind. Aber es wird hier mit der Parabel auch ein anderer Gedanke verbunden, indem an die letzte der törichten Jungfrauen „der Versucher“ herantritt. Nicht deutlich kommt die eschatologische Beziehung in der Vorhalle des Freiburger Münsters zum Ausdruck (Bild 187). Hier werden die klugen Jungfrauen vom Sponsus angeführt und in ihrer Kollektivfigur, der Ecclesia, zusammengefaßt; die törichten werden von der Synagoge geleitet. Etwa gleichzeitig mit den Straß-



burger Figuren sind die großen Gewändestatuen an der Brautpforte des Magdeburger Domes entstanden. Hier wie auch an der Brauttüre der Martinskirche zu Braunschweig, der Marienkirche zu Osnabrück, am Westportal des Domes zu Erfurt treten neben die beiden Jungfrauenreihen die Gestalten der Ecclesia und Synagoge. Es sei alsdann noch auf die monumentalen Zyklen an der Burgkirche zu Lübeck (Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik Taf. 10) und am Nordportal der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd (Pinder, Altdeutsche Plastik Bild 13 u. 14) hingewiesen. Für andere, minder wichtige Darstellungen in der spätgotischen Plastik sei auf den Katalog von W. Lehmann a. a. O. S. 47 ff. verwiesen.

Man ersieht aus Vorstehendem, daß die Parabel sich in Deutschland einer besondern Beliebtheit erfreute und am häufigsten dargestellt wurde, während sie z. B. in Italien gar nicht vorkommt. Noch im 16. und 17. Jahrhundert, als die Parabel aus



(Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.)

Bild 186. Die klugen und törichten Jungfrauen am Münster zu Basel.

der kirchlichen Kunst allmählich verschwindet, beschäftigen sich Kupferstecher und Holzschneider gerne mit dem Motiv. Wir nennen die zehn Blätter von Schongauer (B. 77—86) mit ihren Wiederholungen durch Urs Graf und Israel van Meckenem; ferner die zehn Holzschnitte von Nikolaus Manuel Deutsch (B. 1—10).

2. Der barmherzige Samariter (Luk. 10, 30 ff.). Die älteste Miniaturdarstellung findet sich im Codex Rossanensis (vgl. v. Gebhardt u. Harnack Taf. XIII). Ferner in den byzantinischen Handschriften der Pariser Nationalbibliothek Cod. gr. 510, Cod. gr. 74, Cod. Laur. VI 23. Die Erzählung wird hier in verschiedenen Momenten wiedergegeben (vgl. Omont II S. 116). Strzygowski (Denkschriften der K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse LII S. 74 fand sie auch in zwei Psalterien. Im Abendland ist die Parabel zuerst im Evangeliar Ottos III. in der Staatsbibliothek zu München, Cim. 58 (vgl. G. Leidinger, Die wichtigsten Miniaturen der Hof- u. Staatsbibliothek zu München Heft 1 Taf. 39) abgebildet in drei Streifen mit vier Szenen. Drei Szenen in zwei Streifen zeigt Cim. 23 338 (11. Jahrh.) ebd. (vgl. Vöge



S. 234). Eine einfach erzählende Darstellung gibt das Echternacher Evangelistar in Bremen. Eine lavierte Zeichnung des Gleichnisses findet sich am Rande eines Blattes im Wolfenbütteler Cod. Helmst. 425. Im „Hortus deliciarum“ ist die Darstellung mit sechs Szenen in drei Streifen am ausführlichsten geschildert (vgl. Straub Taf. xxix u. xxx). Fünf Szenen in zwei Streifen auch im Evangeliar zu Cambridge (beschrieben bei James, Catal. of the Mss. at Pembroke-College, Cambridge 1906, S. 120).

Auf einer Schale im Trierer Museum (12. Jahrh.) ebenfalls sechs Szenen (vgl. Bonner Jahrbücher Heft 69 S. 28 ff. und Heft 75 S. 54 ff. mit Taf. 5). Derselben Zeit gehört die Szenenfolge auf einem Teppich im South-Kensington-Museum zu London an (vgl. Rock, South-Kensington-Museum, Textile Fabrics, London 1870, S. cxl).

Die älteste monumentale Darstellung befindet sich an der Süd- wand des Kirchleins zu Burgfelden, wo man deutlich noch die Überfalls- scene erkennt (vgl. P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden Abb. 19, u. P. Keppler in der Zeitschrift für christliche Kunst V S. 3 ff.). Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis, die in vielen Stücken eine ganz selbständige Auswahl der Szenen darbieten, weisen unserer Parabel drei Felder an der nördlichen Hochwand des Mittelschiffs an (vgl. Kraus, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIV S. 3 ff. 84 ff.). Erst Dobbert (ebd. XV S. 137 ff.) hat die Bilder richtig gedeutet.

Eine ganzeigenartige Darstellung hat unsere Parabel erfahren auf vereinigt, so in Burgfelden (Weber Abb. 17): In einer gewölbten Halle tafeln fünf Personen; ein Diener und eine Dienerin tragen Speisen auf. Daneben liegt ein Leichnam, den ein in der Luft heranschwebender Teufel an sich reißen will; aber ein Engel verhindert dies. Auch in S. Angelo in Formis sind beide Gleichnisse nebeneinander dargestellt (vgl. Kraus a. a. O. Nr. 9 u. 10 S. 93). Bemerkenswert ist, daß noch im 16. Jahrhundert die Parabel in ausführlicher Darstellung als Fassadenmalerei an einem Hause in Eggenburg erscheint (vgl. Österr. Kunsttopographie V Abb. S. 68).



Bild 187.  
Zwei von den klugen Jungfrauen  
aus der Vorhalle  
des Freiburger Münsters.

Glasgemälden in Sens, Bourges, Chartres und Rouen, alle 13. Jahrhundert. Wir gehen von dem Schema in Sens, das Mâle II Fig. 102 abbildet, aus: In drei übereck gestellten Quadraten ist hier geschildert: 1. der Reisende wird von fünf Räubern niedergehauen; 2. der Priester und Levit stehen gleichgültig neben dem Schwerverwundeten; 3. der Samariter führt den Verwundeten auf einem Esel vor die Herberge. Diese drei Szenen werden nun, wie sonst nur neutestamentliche Heilstatsachen, in der „Biblia Pauperum“ und im „Speculum humanae salvationis“ durch je vier biblische Szenen typologisch beleuchtet und im Sinne der zeitgeschichtlichen Exegese erklärt. Vgl. darüber ausführlich Cahier et Martin, Les vitraux de Bourges, Textband S. 191 ff., Taf. vi u. Étude xx.

Mit dieser Parabel hat man das ebenfalls in der bildenden Kunst außerordentlich verbreitete Gleichnis

3. Vom reichen Prasser und armen Lazarus (Luk. 16, 19 ff.)

Aufgekommen ist die bildliche Darstellung dieses Gleichnisses wohl zuerst in byzantinischen Handschriften. Es kommt in allen griechischen Manuskripten der Pariser Nationalbibliothek, die unter Nr. 2 genannt sind, vor und hat sich hier auch in spätbyzantinischen Evangeliarien erhalten. Typisch für diese byzantinische Miniaturen ist, daß zumeist die Schlußszene gegeben wird: Lazarus im Schoße Abrahams und der Reiche inmitten von Flammen auf seine Zunge zeigend.

In abendländischen Handschriften finden wir die Parabel zuerst im Aachener Evangeliar Kaiser Ottos (vgl. Beissel, *Die Bilder der Handschriften des Kaisers Otto* Taf. xxiv); alsdann in den Echternacher Kodizes zu Gotha, Bremen und einem solchen im Escorial. Der „*Hortus deliciarum*“ bringt vier Szenen (vgl. Straub xxx bis xxxiii). Auch in der Folgezeit bleiben diese Parabelbilder beliebt und treten auch in Psalterien auf (vgl. die Liste bei Lehmann a. a. O. S. 97 f.).

Die Miniaturen dienten als Vorlage für die Glasmaler. Auf einem Glasgemälde in Bourges (vgl. *Les vitraux de Bourges* pl. ix) ist Lazarus als ein Aussätziger des 13. Jahrhunderts geschildert, der mit seiner Klapper die Vorübergehenden aufmerksam macht.

Die große Beliebtheit dieses Sujets im 13. Jahrhundert erklärt sich daraus, daß man in Lazarus eine historische Persönlichkeit sah und ihn zu einem Heiligen machte; mit der Darstellung seiner Geschichte wollte man den Gläubigen eine Lehre über die christliche Caritas geben (vgl. Mâle II S. 201 f.). Er ist der Patron der Bettler; darum erscheint sein Bild so häufig an französischen Kirchenportalen, da wo die Bettler sich aufstellten, um von den Gläubigen ein Almosen zu erflehen (vgl. die Zusammenstellung bei Lehmann S. 98 ff. und Sanoner, *Revue de l'art chrétien* 1903 S. 307 402; 1908 S. 243). Als solcher erscheint er noch im 18. Jahrhundert auf einer Holzstatue in Bilbao mit Klapper in der Hand und zwei Hunden, die seine Wunden belecken (Bild 188).

An der Porte de la Calende der Kathedrale von Rouen ist die Geschichte des armen Lazarus in einer Bilderfolge von zwanzig Medaillons mit einer Fülle von Genreszenen geschildert (vgl. L. Pilon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris 1907). Hier wie auch an dem Glasfenster von Bourges fließt die Parabel vom törichtten Reichen (Luk. 12, 16 ff.) mit ein, indem der Prasser mit dem Reichen, der sich neue Scheunen bauen läßt, identifiziert wird (vgl. *Vitraux de Bourges* pl. ix).

Im ausgehenden Mittelalter verschwindet die Parabel aus der kirchlichen Kunst; wo sie noch auftritt, wird sie zum zeitgeschichtlichen Sittenbild, worin das Wohlleben der Reichen geschildert wird. So auf einem Wollteppich im Historischen Museum zu Basel von 1480 (vgl. R. Burckhardt, *Gewirkte Bildteppiche im Hist. Museum zu Basel*, Leipzig 1923, Taf. xxiii) und auf zwei Stichen Aldegrevers von 1594. Auch der von De Farcy publizierte Holzsulpturenfries mit dem Mahl des Prassers gehört hierher (vgl. *Revue de l'art chrét.* 3. Serie Bd. III (1885) Taf. xi u. S. 279 f.).

4. Die Parabel vom verlorenen Sohn (Luk. 15, 11 ff.). Die ersten Versuche, die Parabel zu illustrieren, wurden wohl in byzantinischen Handschriften gemacht. Im Cod. gr. 174 zu Paris ist sie ausführlich in sieben Szenen geschildert (vgl. Omont II S. 125 u. 126). Cod. Laur. VI fol. 23 bringt vier Szenen. In abendländischen Evangeliarien begegnet sie zuerst im Evangeliar zu Goslar (vgl. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar* Taf. 9). Später dann in österreichischen Armen- und Volksbibeln (vgl. Lehmann S. 95) und im „*Speculum humanae salvationis*“ (bei Lutz-Perdrizet Taf. 28), und Jameson, *History of Our Lord* I S. 383). Es muß aber schon im 12. und 13. Jahrhundert Handschriften abendländischer Herkunft mit ausführlichen Schilderungen des Gleichnisses gegeben haben, denn nur so erklärt es sich, daß es so häufig auf Glasgemälden des 13. Jahrhunderts vorkommt; so in Chartres in 18 Medaillons (beschrieben von Jameson a. a. O. I S. 386 f.), in Bourges (vgl. Cahier, *Les vitraux de Bourges*, Textband S. 179 mit der zugehörigen Tafel), in Sens, Poitiers, Auxerre. Die Parabel wird hier rein historisch ohne symbolische

Ausdeutung unter Beifügung von Genreszenen geschildert. So hat auch ein Bildhauer am Portal der Kathedrale von Auxerre die Geschichte vom verlorenen Sohn in einer Reihe von Reliefs mit großer Freiheit behandelt. Man sieht den Leichtsinnigen im Wirtshaus Würfel spielen, vor der Tafel ein Bad nehmen; die Kurtisanen warten auf ihn, krönen ihn mit Blumen und jagen ihn schließlich, als er nichts mehr zu verschenken hatte, fort (vgl. Mâle II S. 201). Solche Schilderungen auf einem Teppich in der Elisabethenkirche zu Marburg (Auszug, Verkehr mit einer Geliebten, mit einer Frau im Bad, am Bettelstab, Schweinehirt, Heimkehr, Gastmahl). Vgl. Betty Kurth, Die deutschen Wandteppiche des Mittelalters, Wien 1926, Taf. 222–225. Ein ähnlicher Teppich aus dem 12. Jahrhundert im South-Kensington-Museum, ein Seitenstück zum Teppich mit der Parabel vom barmherzigen Samariter (vgl. oben unter Nr. 2).

Albrecht Dürer stellt den verlorenen Sohn im Schweinehof betend dar (abgeb. Ars sacra 2. Serie), und Sebald Beham (1540) benützt das Gleichnis, um ein Sittenbild in vier Szenen zu geben. Sonst fassen neuere Meister die Parabel gewöhnlich in der Schlußszene zusammen, so Annibale Carracci, Bonifazio, Guervino. Jan van Hemessen in Brüssel zeigt den leichtsinnigen Sohn vorne bei einer üppigen Kneipszene und deutet im Hintergrund die übrigen Episoden an. Murillo schuf in dem Empfange des reumütigen Sohnes durch den Vater in der „Caridad“ zu Sevilla eines seiner besten Meisterwerke. Bei Rubens, Holbein, Teniers u. a. ist das Motiv ganz verweltlicht.

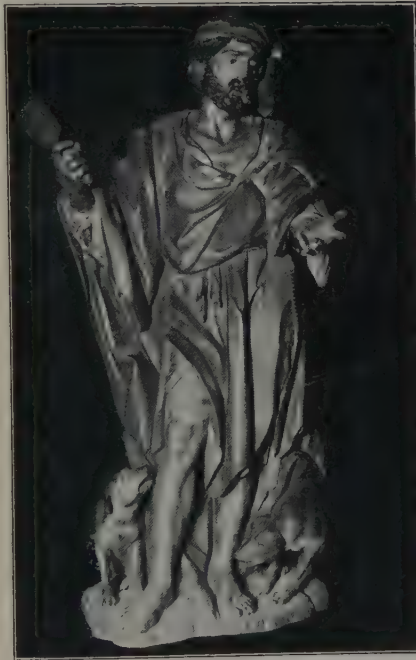
5. Die Arbeiter im Weinberge (Matth. 20, 1 ff.) Am frühesten ist die Parabel dargestellt im

Darstellung im Evangelistar Heinrichs III. in Bremen ist ähnlich. In dieselbe Echternacher Klasse gehört das Evangelistar in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel Nr. 9428; hier nur zwei Szenen. Ebenso viele zeigt Cod. gr. 74 in Paris (vgl. Omont I S. 33).

Am Westportal des Baptisteriums zu Parma wird die Parabel zierlich zwischen Weinranken in sieben Szenen geschildert als Gegenstück zu den Werken der Barmherzigkeit. Die Stunden, in denen die Arbeiter berufen wurden, sind hier außerdem, wie sich aus den Beschriften ergibt, zu den verschiedenen Lebensaltern vom Knaben bis zum Greis in Beziehung gebracht, die als die verschiedenen Zeitalter der Welt gedeutet werden. Die Skulpturen stammen von Benedetto Antelami, um 1200 (vgl. Zimmermann, Oberitalische Plastik S. 125 Abb. 41 a u. b und Venturi III Fig. 299).

6. Die Pächter des Weinbergs (Matth. 21, 33 ff. Mark. 12, 1 ff. Luk. 20, 9 ff.). Der byzantinische Cod. gr. 74 in Paris schildert die Parabel in zwei Szenen

Künste, Ikonographische Prinzipienlehre etc.



(Phot. Dr. F. Stoedner, Berlin.)

Bild 188. Lazarus als Bettler.  
Statue von Juan Pascual de Mena  
in S. Nicolas zu Bilbao.

Echternacher Evangeliar zu Gotha (10. Jahrh., vgl. Lambrrecht, Bonner Jahrbücher Heft 70 Taf. VIII). Der Zeichner schildert die Parabel in fünf Szenen: 1. der Hausvater tritt am Morgen auf den Marktplatz und mietet die ersten Arbeiter; 2. er kommt zum zweiten Mal zum gleichen Zweck; 3. die Arbeiter sind mit Hacken und Binden der Reben beschäftigt; 4. um die elfte Stunde findet der Weinbergbesitzer feiernde Arbeiter, die er in seinen Weinberg schickt; 5. am Abend empfangen alle Arbeiter vor dem Hause des Besitzers ihren Lohn; während der Verwalter ihn ausbezahlt, beruhigt der Herr die Unzufriedenen. Die



(Omont I S. 78). Eine selbständige und reiche Miniaturenfolge bringt der Echternacher Kodex in Gotha (vgl. Lamprecht a. O. S. 106 u. Taf. ix). Ferner ist das Gleichnis illustriert in einem Evangeliar des Erzbischöflichen Museums zu Utrecht (vgl. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch S. 42) und in einem solchen im Pembroke-College zu Cambridge. Aus dem „Hortus deliciarum“ hat sich eine Pause von der Schlußszene erhalten (vgl. Straub Taf. xxxi). Im „Speculum humanae salvationis“ ist die Ermordung des Sohnes dargestellt, die von hier in einem Glasgemälde zu Weißenburg übernommen wurde (vgl. Lutz-Perdrizet a. a. O. Taf. 44 u. 116). Auffallenderweise war unsere Parabel nach den „Carmina Sangallensia“ schon als Teilstück eines großen karolingischen Gemäldezyklus gedacht (vgl. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst S. 331).

7. Das große Gastmahl (Matth. 22, 1 ff. Luk. 14, 16 ff.). Der Cod. gr. 74 der Pariser Nationalbibliothek hat auch von diesem Geschehnis vier Szenen. Ebenso viele bringt der Echternacher Kodex in Gotha (vgl. Lamprecht a. a. O. S. 108 und Taf. x). Ferner ist die Parabel illustriert im Echternacher Evangelistar in Bremen und in Clm. 23338. Auch im „Hortus deliciarum“ war sie in mehreren Szenen geschildert (vgl. Straub Taf. xxxiv). In Form von rohen Skulpturen ist sie zu finden an einem Portal von S. Salvatore zu Lucca und an einem Architrav in der Hauptkirche zu Barga, beides Arbeiten des 12. Jahrhunderts (vgl. Venturi III Fig. 841 u. 842).

8. Die übrigen Gleichnisse kommen seltener und nur auf Miniaturen vor; wir verweisen dafür auf die Zusammenstellung bei Lehmann a. a. O. S. 86 ff. Bei der Auswahl hat offensichtlich nicht bloß der Inhalt, sondern auch die künstlerische Darstellungsmöglichkeit mitgespielt.

So kommt z. B. das schöne Gleichnis vom Zöllner und Pharisäer, das in seiner Eigenart bloß durch Beigabe des Textes verständlich ist, nur selten vor, so allerdings schon auf dem Mosaikzyklus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Im Osten war es, wie es scheint, erst in spätbyzantinischen Kirchen beliebt (vgl. Brockhaus a. a. O. S. 278 u. Taf. 14). Daß der Zeichner des Cod. gr. 74 zu Paris, der alles illustriert, es gibt, kann nicht überraschen. Aus einer ähnlichen Quelle schöpft wohl der Zeichner des Codex der hl. Elisabeth im Museum zu Cividale (vgl. Die Miniaturen aus dem Psalter der hl. Elisabeth, hrsg. von I. Wiha u. H. Swoboda, Wien 1898, Taf. 27). Auf dem Fußbodenmosaik vor dem Dom zu Siena (1448) soll es einen naheliegenden didaktischen Zweck erfüllen. Aus der neueren Zeit weiß ich nur auf eine Tafel aus der Schule Lukas Cranachs (Archiv für Kunstgeschichte, hrsg. von D. v. Hadeln, H. Voß u. M. Bernath, Leipzig 1923, Taf. 133) hinzuweisen.

Die Hirtenbilder, die in der altchristlichen Kunst so verbreitet waren, können nicht als Illustrationen zu Joh. 10, 11 ff. angesehen werden; sie sind wohl auf die messianischen Weissagungen vom Gotthirten zurückzuführen. Darum, und weil die Hirtenbilder eine rein archäologische Erscheinung geblieben sind und nicht in die mittelalterliche Kunst übernommen wurden, handeln wir hier nicht von ihnen. Erst in der neueren Kunst taucht das Motiv wieder auf; wir verweisen auf einen Holzschnitt, auf dem Jesus mit den Wundmalen auf den Händen ein Lamm auf den Schultern trägt (vgl. Fähr, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Straßburg 1906, Taf. 6).

Im 16. und 17. Jahrhundert, wo man keine Devotionsbilder mehr schaffen wollte und der didaktische Grundzug der christlichen Kunst sich verlor, griff man, weil man noch immer gewohnt war, die Stoffe aus dem religiösen Gebiet zu wählen, zu einzelnen Gleichnissen, um religiöse Genre- und Sittenbilder zu schaffen. Einige Beispiele hierfür sind oben bereits genannt. Erst in der neueren Zeit hat man sich wieder erinnert, welch köstlichen Schatz die christliche Kunst in den Parabeln des Herrn besitzt, und ich verweise auf die schöne Sammlung in „Ars sacra“, Blätter heiliger Kunst, 2. Serie: Gleichnisse des Herrn, Kempten und München 1909; ferner Eugène Burnand, Die Gleichnisse Jesu, Basel 1914.

### § 36. Die Verklärung Christi und die zur Passion überleitenden Szenen

Literatur: P. Clemen, R. M. S. 299 ff. — A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 123 ff. — A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche II, Leipzig 1908, S. 181 ff. — Millet, Recherches S. 216 ff. — Pokrowskij, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie S. 195 ff. — Vöge, Eine deutsche Malerschule S. 263. — De Waal, Ikonographie der Transfiguration in der älteren Kunst: Röm. Quartalschrift XVI S. 25 ff. — Ders., Die Verklärung auf Tabor in Liturgie und Kunst, Geschichte und Leben. München 1914. — Wilpert II S. 781 ff.

1. Der Passionszyklus wird in den größeren neutestamentlichen Bilderreihen sehr häufig durch zwei Szenen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem stehen, eingeleitet, nämlich mit der Auferweckung des Lazarus und mit der Verklärung. Die sepulkrale Kunst kennt die Verklärung noch nicht. Entstanden ist das Bild im Osten, wo man von alters her diesem Geheimnis einen besondern Feiertag gewidmet hatte. Bis auf Giotto bleibt das Bild im Osten und Westen in den Grundzügen gleich: Christus in einer Mandorla oder einem Strahlenkranz zwischen den beiden Propheten im Redegestus; unten kauern oder knien mit den Zeichen des höchsten Erstaunens die drei Apostel.

Vgl. über die frühmittelalterlichen Voll- oder Festzyklen, die alle die Passion mit der Verklärung einleiten, Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu S. 123 ff. — Am frühesten gewahren wir das Bild in der Rabulashandschrift zu Florenz, wo die Apostel stehend erscheinen (vgl. Garrucci Taf. 133). Im Apsismosaik der Katharinenkapelle des Marienklosters auf dem Sinai aus dem 6. Jahrhundert ist der Typus schon vollständig ausgebildet: Christus im Redegestus in der Mandorla, neben ihm Moses und Elias, unten rechts und links knien Jakobus und Johannes, Petrus liegt in der Mitte sein Gesicht verdeckend (vgl. Garrucci Taf. 268; R. d. Fl., L'Evangile II pl. 63; C. Usoff, Mosaiken der Kirche des Klosters der hl. Katharina: Publ. der Archäol. Gesellschaft von Moskau 1879 [russ.]). Von einer groß aufgefaßten Darstellung der Verklärung in der Apostelkirche zu Konstantinopel aus der Zeit des Kaisers Justinus II. (565—578) haben wir nur noch Nachricht in der Beschreibung des Nikolaos Mesarites (vgl. Heisenberg a. a. O. II S. 181 ff., wo noch andere Monumente aus dieser Zeit namhaft gemacht werden). Das Mosaik in Daphni bei Athen (vgl. Millet, Le monastère de Daphni Taf. xiv), allerdings aus viel späterer Zeit, hat wohl die hier geschaffene Tradition festgehalten. Im Abendland oder, besser gesagt, auf Monumenten, die heute im Abendland verwahrt werden, kommt die Verklärung zuerst vor auf der Lipsanothek in Brescia aus dem Ende des 4. Jahrhunderts und auf der Türe von S. Sabina in Rom, beides Werke, die von manchen der östlichen Kunst zugewiesen werden. Ich muß allerdings beifügen, daß in beiden Fällen die Erklärung von namhaften Archäologen bestritten wird, und zwar für die Szene auf der Lipsanothek von Heisenberg a. a. O. II S. 181 und für die Sabina-Türe von Wiegand a. a. O. S. 77 ff. Vgl. auch Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik S. 54. Eigene Wege schien man im Abendland bei monumentalen Darstellungen gehen zu wollen, wenn anders wir für das Apsismosaik in S. Apollinare in Classe bei Ravenna aus der Mitte des 6. Jahrhunderts einen okzidentalischen Künstler in Anspruch nehmen dürfen. Hier erscheint Christus nämlich nicht in Person, sondern unter dem Symbol eines reich verzierten Kreuzes; daneben ragen Moses und Elias aus den Wolken; die Apostel sind durch Lämmer symbolisiert (vgl. R. d. Fl., L'Evangile II pl. LXIII 2). Einen rein abendländischen Typus dürfen wir in den Apsismosaiken von St. Nereus und Achilleus in Rom, von S. Prassede und S. Maria in Domnica ebenda sehen, alle aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts.

Auch in dem großen Mosaikzyklus, den Papst Formosus (891–896) in der alten Peterskirche anbringen ließ, hatte die Transfiguration ihre Stelle. Leider erhalten ist ihre Darstellung in dem großen biblischen Zyklus aus dem 12. Jahrhundert in der Kirche S. Giovanni a Porta Latina (vgl. Wilpert II Taf. 252 ff.).

Auffallenderweise erscheint die Transfiguratio nicht im Zyklus der romanischen und gotischen Portalplastik.

Die jetzige Peterskirche in Rom besitzt in der sog. Kaiserdalmatik Karls des Großen, die aber tatsächlich ein liturgisches Patriarchengewand aus dem Orient ist, eine kostbare Nadelarbeit aus dem 13. Jahrhundert mit unserem Bilde: Der Heiland jugendlich gegeben in großartiger Majestät mit Kreuznimbus; neben ihm stehen feierlich und ruhig die beiden Propheten, während die am Boden liegenden Apostel aufs höchste erregt sind. Ferner sieht man auf der Dalmatik Christus auf den Berg steigen und wieder herabgehen. Irgend ein byzantinisches Wandgemälde hat wohl als Vorbild gedient (vgl. die Abb. bei Venturi II Fig. 393 und De Waal, Verklärung usw. S. 7; siehe auch *Annales archéol.* XXV S. 288 mit Tafel und *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana* 1902 S. 155; weitere Literatur bei Clemen a. a. O. S. 302). Zu welcher hohen künstlerischen Vollendung sich das Transfigurationsbild schon im 9. Jahrhundert gestaltet hat, ersieht man aus der schönen Miniatur im Homilienband Gregors von Nazianz (in der Pariser Nationalbibliothek ms. gr. Nr. 510): Christus steht zwischen dem jugendlichen Moses und dem greisen Elias in einem Lichtkranz; rechts und links je eine Palme. Darunter steht Petrus und beteiligt sich an dem Gespräche Christi mit den Propheten, während die beiden andern Apostel am Boden kauern (vgl. R. d. Fl. a. a. O. Taf. LXV).

In deutschen Handschriften kommt die Verklärung selten vor, so im Aachener Kodex (vgl. Beissel a. a. O. Taf. x), im Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek (vgl. Vöge a. a. O. S. 50) und im „Hortus deliciarum“ (Straub Taf. 35). Sonst nur noch in zwei deutschen Psalterien, Nr. III und V bei Haseloff (a. a. O. S. 123 ff.). In dem Manuskript Nr. III ist der Heiland nur von zwei Aposteln begleitet, wie auch im Cim. 54 in München (abgeb. bei Cahier et Martin, *Nouv. Mél., Curiosités myst.* S. 43). In dem Manuskript V bei Haseloff fehlen sogar Moses und Elias. Eine Reihe von Miniaturen bildet Clemen Fig. 216–220 vorzüglich ab. Beliebte war der Gegenstand in der romanischen Malerei in monumentaler Form. Wir besitzen noch die großen Wandgemälde in Schwarzrheindorf (Abb. Aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Taf. 27; vgl. die ausführliche Behandlung bei Clemen a. a. O. S. 267 ff.), ferner in Gurk (Mitteil. Z.-K. XVI Taf. I) und in St. Marien-Lyskirchen zu Köln (vgl. Beissel, Die Bilder der Handschriften des Kaisers Otto Taf. x). Weiter seien genannt das romanische Deckengemälde von Cillis in Graubünden (vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 233 ff.) und ein Wandgemälde des 12. Jahrhunderts in der Kathedrale von Le Puy-en-Velay (abgeb. bei Clemen a. a. O. S. 305 Fig. 223). Die Einleitung eines Passionszyklus bildet die Transfiguration in St. Maria in Vescovio (vgl. *Röm. Quartalschrift* XVI S. 20 ff.). Wie bei den frühchristlichen Festzyklen, die Reil a. a. O. S. 123 zusammenstellt, die Passion stets durch die Verklärung eingeleitet wird, so auch auf den oft genannten Bilderserien in Italien, meist aus dem 12. Jahrhundert, nämlich auf dem Antependium von Salerno, dem Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand, den Türflügeln von St. Paul zu Rom, von Pisa, Monreale, Florenz, auf den Mosaiken von Palermo und Monreale, dem Zyklus des Barna in S. Gimignano (vgl. die Tabelle bei V. d. Gabelentz a. a. O. S. 286 f.).

2. Einen neuen Typus hat, wie sooft, so auch bei vorliegendem Gegenstand, Giotto und seine Schule geschaffen: Christus schwebt, von dem Gesetze der Schwere befreit, mit ausgebreiteten Händen in der Luft. Das Moment der „Verklärung“ kommt hier erst zu wirkungsvoller Darstellung.

Die Verklärung darzustellen, gehört zu den schwierigsten Aufgaben der christlichen Kunst. Matth. 17, 2 sagt: „Da ward er vor ihnen verklärt, und sein An-



gesicht glänzte wie die Sonne; seine Kleider aber wurden weiß wie der Schnee.“ Mark. 9, 1—2 drückt sich ähnlich aus: „Da ward er verklärt vor ihnen. Seine Kleider wurden glänzend und überaus weiß wie der Schnee, so wie kein Walker auf Erden weiß machen kann.“ Luk. 9, 29 sagt: „Und während er betete, ward die Gestalt seines Angesichtes verändert und sein Gewand weiß und glänzend.“ Die Griechen nennen die Verklärung „Metamorphose“, aber sie ist nicht so zu verstehen, daß sein Leib völlig umgestaltet wurde in den glorreichen Zustand, in dem er sich nach der Auferstehung befand; vielmehr bestand sie nach Matthäus und Markus in einem glänzenden Leuchten seiner ganzen Gestalt. Die Quelle der Verklärung war die Gottheit Jesu Christi, die infolge der hypostatischen Union für einige Augenblicke auf den Leib überströmte. Das will Lukas sagen mit den Worten: die Gestalt seines Angesichts ward verändert. In allen malerischen Darstellungen der Verklärung erscheint darum Christus in weißem, glänzendem Gewande und von geheimnisvollen Lichtstrahlen umgeben. Aber das eigentliche Wesen der Verklärung war dadurch nicht ausgedrückt. Ist es menschlicher Kunst überhaupt möglich, das plötzliche Hervorleuchten der Gottheit aus der menschlichen Hülle wiederzugeben? Es könnte das höchstens durch Darstellung Christi in größter Schönheit und Würde geschehen. Doch das war der primitiven Kunst nicht möglich. Darum nahm sie ihre Zuflucht zu einem äußeren Notbehelf, der Mandorla, die vielleicht für das Verklärungsbild geschaffen wurde und dann dem Erlöser regelmäßig gegeben wurde, wo er in seiner verklärten Gestalt auftritt, nämlich bei der Höllenfahrt, der Himmelfahrt und der „Majestas Domini“. Die Mandorla, die ovale Umrahmung der ganzen Figur Christi, will besagen, daß die so ausgezeichnete Figur nicht, wie die äußere Gestalt könnte vermuten lassen, ein gewöhnlicher Mensch sei, daß es sich vielmehr um eine Persönlichkeit handle, die, weil Gott und Mensch zugleich, aus der Zahl der gewöhnlichen Menschen herausgerückt werden müsse. In der byzantinischen Kunst ist die Mandorla ein integrierender Bestandteil unserer Darstellung.

In den ältesten abendländischen Darstellungen, so im Cod. lat. Ottobon. 79 der Vaticana, in Cim. 58 der Münchener Bibliothek, in der Handschrift des Kaisers Otto in Aachen, in der Handschrift A. II. 18 der Bibliothek zu Bamberg — die drei zuletzt genannten stammen aus der Reichenauer Malerschule — fehlt die Mandorla (vgl. Fig. 216 217 218 und 219 bei Clemen a. a. O.), ein sicheres Anzeichen dafür, daß man sich nicht an byzantinische Vorlagen hielt. Erst im Verlaufe des 11. Jahrhunderts kommt hier die Mandorla auf, und es macht sich an fast allen Denkmälern die Kenntnis byzantinischer Vorlagen bemerkbar. Giotto hat in seiner kleinen Transfiguration in der Akademie zu Florenz (Bild 189) die alten Wege verlassen und Christus ohne Mandorla frei wie eine leichte Wolke schwebend dargestellt. Von den Gesetzen der Schwere befreit, schwebt er in entzückender Schönheit über den Höhen des Tabor; Moses und Elias beten ihn rechts und links an, unten aber liegen, geblendet und niedergeworfen von fünf vom Verklärten ausgehenden Strahlenbündeln, die Apostel am Boden. Der Anregung Giotto's ist Fiesole mit seinem Bilde in einer Zelle von S. Marco in Florenz nicht gefolgt; er läßt den Erlöser auf einem Felsen stehen und verwendet auch das Motiv der Mandorla wieder. Aber sie ist nicht mehr wie früher ein ovaler Rahmen, sondern eine ovale Lichtfläche, von der sich die Gestalt des Herrn wirkungsvoll abhebt. Er hat den faltenschweren Mantel über die linke Schulter geschlagen und die Arme in horizontaler Richtung ausgespannt, als wollte er seinen Jüngern die bevorstehende Art seines Todes am Kreuze ankündigen. Moses und Elias sind rechts und links nur mit ihren Büsten sichtbar; unter ihnen treten Maria und Dominikus in die Szene und gestalten so die Transfiguration zum Devotionsbild. Auch Perugino hat in seiner Transfiguration zu Perugia nochmals zur Mandorla gegriffen; aber der Verklärte schwebt, von ihr umgeben, über der Spitze des Berges. Am berühmtesten unter allen Verklärungsbildern ist die Transfiguration Raffaels in der Galerie des Vatikans (Bild 190). Sie wurde von dem Kardinal Giulio dei Medici, dem nachmaligen Papste Klemens VII., 1517 bestellt und von dem Maler 1520 vollendet. Das Bild schildert zwei Vorgänge aus

der heiligen Geschichte, im oberen Teil sieht man die Verklärung, im unteren aber malte der Meister jenen Vorgang mit dem besessenen Knaben, den die Synoptiker (Matth. 17, 14—21. Mark. 9, 13—29. Luk. 9, 37—43) unmittelbar der Erzählung des Taborgeheimnisses beifügen. Bleiben wir zunächst bei dem oberen Teil des Bildes stehen. Daß Raffael nicht mehr zum Hilfsmittel der Mandorla greift, ist selbstverständlich. Der Heiland „schwebt auf hohem Berge in einer Lichtwolke über der Erde, die Arme wie zum Segen oder Gebet ausgebreitet. Neben ihm, aber so, daß sie auf der gleichen Höhe mit der Hauptfigur eine Pyramide bilden, deren Basis der Berg und die Apostel darstellen, schweben Moses und Elias. Die drei Apostel liegen mit allen Anzeichen der Blendung und der Furcht auf der Erde. Ganz links vor einem Gebüsch tauchen zwei mit Diakonalparamenten bekleidete Personen auf. In der Szene, die hier dargestellt ist, alles im höchsten Maße groß. Insbesondere



Bild 189. Verklärung Christi. Gemälde von Giotto.

ist der Christustypus am transzendentalsten erfaßt. . . . Hier schwebt nicht mehr der Fleisch gewordene Logos, sondern Gott selbst vor uns“ (Kraus-Sauer, Geschichte der christl. Kunst II<sup>2</sup> 513 ff.). In der unteren Partie wird der mondsüchtige Knabe von den Eltern und Verwandten vor die neun Apostel geführt, die in höchster Aufregung darüber sind, daß ihnen die Heilung nicht gelang. Auf die ästhetische Würdigung dieses Teiles des Gemäldes gehen wir hier nicht ein, aber die Frage muß behandelt werden, wie Raffael dazu kam, seiner Verklärung diese Hinzufügung zu geben, die viel getadelt und auf vielfache Weise erklärt wurde. Die Erklärung scheint ganz darin zu liegen, daß die Synoptiker in unmittelbarem Zusammenhang mit der Verklärung den Vorgang berichten, den Raffael am Fuß des Verklärungsberges darstellt. Aber, wendet man ein, solche Juxtapositionen, d. h. Nebeneinanderstellung von biblischen Szenen, die nur zeitlich und örtlich zusammengehören, aber innerlich ganz verschieden sind, ist eine Gewohnheit, die nur bei den Primitiven vorkommt; eines Raffael sei sie unwürdig. Friedrich Schneider (im „Katholik“ 1896 I S. 40—56) hat in seinem Aufsatz „Theologisches zu Raffael“ manches zum Ver-

ständnis unseres Bildes beigetragen. Er macht darauf aufmerksam, daß Papst Kalixt III. im Jahre 1457 dem Geheimnis der Verklärung ein eigenes Offizium und einen besondern Meßtext für die ganze Kirche auf den 6. August bestimmte, weil an diesem Tage die erste Nachricht von dem großen Siege über die Türken bei Belgrad in Rom eintraf. In der östlichen Kirche feierte man die Transfiguration schon seit dem 6. Jahrhundert als Feiertag an diesem Termin, während man in der abendländischen das Gedächtnis der Diakonen Felicissimus und Agapitus beging.



(Phot. Alinari.)

Bild 190. Verklärung Christi.  
Obere Hälfte des Gemäldes von Raffael.

Zur Zeit, als Raffael die Transfiguration malte, beging man also in Rom am 6. August ein dreifaches Fest, einmal die Erinnerung an den Sieg über die Türken, dann die Verklärung und endlich das Gedächtnis des Felicissimus und Agapitus; letzteres veranlaßte ihn, die beiden als Zuschauer in die obere Partie des Bildes aufzunehmen. Aber wenn Schneider noch weiter geht und die Verklärung sowie die Heilung des mond-süchtigen Knaben in innere Beziehung zum Sieg über die Türken bringt und dabei voraussetzt, daß der Besteller des Bildes und Raffael von so subtilen theologischen Erwägungen, wie er sie anstellt, geleitet gewesen seien, so muß ich das ablehnen. Er sagt nämlich: „Nach der Auffassung der Liturgie ist die Verklärung eine über-



wältigende Offenbarung der göttlichen Natur und des gnadenreichen Werkes der Erlösung. Die Wiederherstellung des durch den Abfall von Gott gestörten Verhältnisses des Menschen zu seinem Schöpfer und Endziel ist somit in der Transfiguration jenes Moment, welches die folgenreiche Beziehung dieses Geheimnisses zu dem Menschengeschlechte enthält: die Befreiung der gefallenen Menschennatur von allen Fesseln, in welche die Sünde mit ihren Folgen sie geschlagen hat und die Annahme zur Kindschaft Gottes. . . . Die Folgen der Sünde auch in der unschuldigen Menschennatur, die direkte Einwirkung des bösen Feindes auch schon auf das sündenlose Kind, demgegenüber der Mensch einfach hilflos ist, läßt sich kaum ergreifender vergegenwärtigen, als durch den vom Teufel besessenen Knaben, der sich unter dem furchtbaren Joch des Bösen krümmt. Die Verklärung ist das Unterpfand der künftigen Erlösung der gesamten Menschheit . . . , ebenso wie die Heilung des Besessenen ein Symbol, jener geistigen Befreiung ist. Die Unterjochung einer persönlich schuldlosen Kreatur durch den Feind Gottes und des Menschengeschlechtes ist aber zugleich auch ein Geheimnis des furchtbaren Joches, in das die Christenheit durch den Erbfeind des christlichen Namens geschlagen war“ (a. a. O.). Schneider geht von der Auffassung aus, daß von den Festgedanken, die am 6. August zusammenfallen, der Sieg über die Türken, die Erbfeinde der christlichen Sache, der primäre sei, und daß Papst Kalixt das Fest der Verklärung nur darum auf diesen Tag verlegt habe, weil ihm dieses Geheimnis als passendes Symbol für den Sieg der christlichen Heere über die Türken erschien. Damit die Heilung des besessenen Knaben in so enge Beziehung zu bringen, wie Schneider tut, wäre nur berechtigt, wenn dieses Wunder in der Liturgie des 6. August, sei es im Brevier oder im Meßformular, irgendwie verwendet oder darauf auch nur Bezug genommen wäre. Das ist aber nicht der Fall. Offenbar bestand in der abendländischen Kirche schon länger die Absicht, dem Geheimnis der Verklärung einen eigenen Festtag zu widmen, wie ihn die Griechen schon viele Jahrhunderte am 6. August hatten. Als es sich nun glücklich fügte, daß im Jahre 1456 gerade am 6. August die Nachricht vom Siege über die Türken eintraf, so hat das die Einführung des Festes beschleunigt. Innerlich steht der Sieg über den Erbfeind des christlichen Namens mit der Verklärung in keinem näheren Zusammenhang, und wenn man ihn in der Weise von Schneider suchen will, so kann man ihn mit jedem christologischen Geheimnis finden. Raffael hat, indem er der Verklärung die Geschichte des mondsüchtigen Knaben beifügte, sich in der Tat eine Juxtaposition erlaubt; sie ist nicht nur zeitlich und räumlich, sondern auch innerlich und sachlich berechtigt. Freilich muß diese Berechtigung anders, als Schneider es tut, erklärt werden: Während Christus mit seinen drei Lieblingsjüngern auf dem Berge war und dort verklärt wurde, warteten die neun übrigen die Rückkehr des Meisters am Fuße des Berges ab. Da brachte man vor sie den mondsüchtigen Knaben, den sie zu ihrer Überraschung nicht zu heilen vermochten. Es ist nun eine naheliegende Epexege, daß die Apostel auf den hinwiesen, der sich auf dem Berge befand und den sie jeden Augenblick zurück- erwarteten. Das Wunder, das der Herr hier auch tatsächlich wirkte, ist die natürliche Fortsetzung der Verherrlichung, die er auf dem Berge erfuhr.

### DRITTES KAPITEL DIE PASSION

Literatur: Jameson-Eastlake, *The History of Our Lord*. Bd. II. London 1864. — Rohault de Fleury, *Mémoire sur les instruments de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Paris 1870.

#### § 37. Die Einleitung zur Passion

1. Die zömeteriale Malerei kennt keine Passionsszenen; dagegen kommen in der Sarkophagplastik einige vor, die sich dann in den Werken der Kleinkunst des frühen Mittelalters fortpflanzen. Erst die Miniaturen der Evangelien-

handschriften der ottonischen Zeit, die den Text der Heiligen Schrift in allen wichtigen Vorkommnissen illustrieren, schaffen größere Passionszyklen, die dann unter dem Einfluß der Mystik, die sich vom 11. Jahrhundert an so gerne mit der Leidensgeschichte beschäftigt, volkstümlich werden und so in die monumentale Kunst übergehen. Im hohen Mittelalter haben die so beliebten Passionsspiele auf die Ausgestaltung der Passionszyklen eingewirkt, so daß sich die Zahl der Szenen auf 25—30 erweitert.

Vgl. L. Kozelka, Die Behandlung der Passion Christi in der darstellenden und bildenden Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte bis zur karolingischen Renaissance: R. Q. Bd. 31, S. 125 ff. — Ich glaube nicht, daß man in dem Fresko der Prätextat-Katakombe, wo neben einer bekränzten Gestalt zwei Soldaten mit Stäben das Haupt dieser Figur berühren (Wilpert I Taf. 18), die Verspottung Christi sehen darf. In der plastischen Sarkophagkunst begegnen der Einzug in Jerusalem, die Fußwaschung, der Judaskuß, die Gefangennahme, die Verhöre bei Kaiphas und Pilatus, die Dornenkrönung und die Kreuztragung. Man hat sich oft gefragt, wie es komme, daß die Kunst der ersten Jahrhunderte die Passion des Herrn gar nicht darstelle. Reil (Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi: Studien über christliche Denkmäler N.F. Heft 2, Leipzig 1904) spricht die überraschende Behauptung aus, daß man die Passions-szenen nicht darstellte, weil die großen Theologen des christlichen Altertums für die Passion des Herrn kein Verständnis hatten. Den Beweis sucht er vorwiegend mit Stellen aus poetischen Erzeugnissen von Laien aus der Zeit des Verfalles zu liefern. Für Augustinus und die großen Theologen der Blütezeit seien die Passion und der Kreuzestod Christi eine unverstandene Größe geblieben, weil sie sich von dem Nachwirken der antiken Gottesvorstellung nicht frei machen konnten. Diese Beschuldigungen sind so ungeheuerlich, daß man sich wundern muß, daß ein Theologe sie wagt. Etwas anders lag nach Reil die Sache in der östlichen Kirche; hier rangen sich die Theologen allmählich zu einer richtigen Erfassung der Passion durch. Nun aber weiß man, daß die abendländische Theologie und Kunst fast ihr gesamtes Gedankengut vom Osten übernimmt. Schon diese Erwägung läßt erkennen, daß die Erklärung Reils von dem späten Auftreten der Passionsszenen falsch ist. Nicht den Christen, denen die messianischen Weissagungen und die Passionsgeschichte geläufig waren, sondern den Heiden war die Passion des Herrn eine unverstandene Größe; und mit Rücksicht auf sie vermied man die Darstellung der „Crux nuda“ wie auch der Passionsszenen. Dazu kommt ein anderes: aus den ersten Jahrhunderten besitzen wir fast nur sepulkrale Denkmäler, auf denen man eschatologische Ideen, wie sie die Totenliturgie bot, darstellte. Daß man zuerst im Osten bei den Syrern Passionsdarstellungen begegnet, hat seinen Grund darin, daß wir hier an der Wiege der christlichen Mystik stehen, die ja auch im Abendland von der Zeit des hl. Bernhard an in der Litteratur und Kunst die Passion des Herrn verherrlicht.

2. Der Passionszyklus wird fast regelmäßig durch den **Einzug in Jerusalem** eingeleitet; er fehlt in den großen Bilderserien vom 11. bis 14. Jahrhundert nie. Schon in der altchristlichen Plastik ist er sehr beliebt und erfährt frühzeitig unter dem Einfluß der Palmsonntagsprozession eine figurenreiche und genrehafte Ausgestaltung. Christus sitzt nach Männerart auf der Eselin, hält mit der Linken die Zügel und hat die Rechte segnend erhoben. Das Eselsfüllen (Matth. 21, 7) geht nebenher, und einige Jünger folgen. Der Zug bewegt sich von links nach rechts auf das Tor Jerusalems zu, aus dem Männer und Kinder hervortreten. Vor der Eselin befindet sich oft ein Palmbaum, den ein Mann — ganz willkürlich vom Malerbuch

Zachäus genannt — erklettert hat und Zweige auf den Weg wirft; oft ist der Baum auch in genrehafter Weise von Knaben besetzt. Daß Christus nach Frauenart reitet, ist ein byzantinischer Zug, der auch in deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts vorkommt.

Der Einzug in Jerusalem begegnet auf Sarkophagen etwa zwölfmal (vgl. De Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Freiburg 1900, S. 43). Auf der Cathedra des Maximian in Ravenna (Garrucci Taf. 418 3) sitzt der jugendliche Christus quer auf der Eselin; eine Frau breitet ein Tuch vor ihm aus, und ein Mann schneidet Zweige vom Palmbaum. Ähnlich gibt der Rabulaskodex die Szene. Nach Frauenart reitet der Heiland auch in dem Bilde des Codex Rossanensis (Gebhardt u. Harnack, *Evangel. Cod. Ross.* Taf. v). Die Szene ist hier schon auffallend reich gestaltet (Bild 191).

Über die Entwicklung des Typus des Einzuges Christi in der abendländischen Kunst siehe Wilpert II S. 397; für die östliche Kunst Millet a. a. O. S. 255 ff.

Von sechs Aposteln begleitet und ebensovielen Männern empfangen reitet Christus feierlich segnend im Codex Egberti (Kraus Taf. XLIII; vgl. die Bilder von andern Handschriften der ottonischen Zeit bei Vöge a. a. O. S. 215). In den großen Bildersyklen des Neuen Testamentes, wie in Ferentillo, S. Angelo in Formis, an den



Bild 191. Einzug Jesu in Jerusalem.  
Miniatur des Codex Rossanensis.

Bronzetüren von St. Paul in Rom, Verona, Benevent, Pisa, Monreale, in den Mosaikzyklen von S. Marco in Venedig, der Cappella Palatina zu Palermo (Bild 192), Monreale fehlt der Einzug in Jerusalem niemals. Dieses aus der frühmittelalterlichen Kunst überkommene Schema haben alsdann Duccio an seinem großen Altarbild im Dom zu Siena, Pietro Lorenzetti in der Unterkirche zu Assisi und Giotto in der Arenakapelle zu Padua zu künstlerischen Gebilden umgeschaffen; ja das letztere Bild und das Relief von Lorenzo Ghiberti an der nördlichen Bronzetüre des Baptisteriums zu Florenz gehören zu den gelungensten Darstellungen unseres Sujets aller Zeiten.

In kleinen Figuren, aber in lebhafter Ausgestaltung der Einzelheiten ist der Einzug geschildert auf dem Türsturz von Saint-Gilles bei Arles und an Kapitälern der Westfassade von Chartres (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 304 ff.).

In diesem Zusammenhang sei auch an den sog. Palmesel erinnert. Es ist dies ein fahrbares Gestell mit einem Esel, auf dem Christus in Lebensgröße segnend sitzt. Die Gruppe wurde am Palmsonntag bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unter lebhaftem Anteil des Volkes in der Prozession mitgeführt (vgl. E. Wiepen, *Palmsonntagsprozession und Palmesel*, Bonn 1903). Diese Sitte bestand, wie es scheint, vornehmlich in der Schweiz, im Elsaß, Baden, Württemberg, Bayern und Österreich; wenigstens stammen die schönsten und beachtenswertesten Palmesel aus diesen



Gegenden. Auch hervorragende Künstler haben es nicht verschmäht, solche volkstümliche Gebilde zu schaffen. So ist der Palmesel von Ulm ein Werk von Hans Multscher (Bild 193), und derselbe schnitzte 1456 ein prächtiges Stück für St. Ulrich in Augsburg, jetzt im Kloster Wellenhausen. Vgl. für Einzelheiten: E. A. Stückelberg, Die Palmsonntagsfeier im Mittelalter, in der Festschrift zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel (1894), und die interessante kulturhistorische Skizze von Richard v. Strell, Der Palmesel, in der Zeitschrift des D. u. Ö. Alpenvereins 1897 S. 135 ff., wo vornehmlich die Werke aus Süddeutschland behandelt werden. Ferner K. Gerstenberg im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 47 S. 45 ff.; Gröber, Süd-deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft 1924 S. 24; L. Pfleger, Über Palmsonntagsgebräuche im Elsaß, „Elsaßland“ 1924 S. 103.

3. Als Zwischenszenen sind manchmal in den Passionszyklus eingereiht die Tempelreinigung (Matth. 11, 15—17), die Abschiedsrede an die



Bild 192. Einzug Jesu in Jerusalem.  
Mosaik in der Cappella Palatina zu Palermo.

Jünger (Joh. Kap. 17) und ohne biblische Unterlage Jesu Abschied von seiner Mutter sowie die Ausbezahlung der dreißig Silberlinge an Judas.

Die Vertreibung der Krämer aus dem Tempel kommt wohl zuerst auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig und auf dem Altar des Wolvinus in S. Ambrogio zu Mailand aus dem Jahre 835 vor, dann auf den Bronzetüren von S. Zeno in Verona und des Baptisteriums in Florenz (Ghiberti). Im übrigen begegnet die Szene selten; ich nenne den Buchdeckel eines Evangeliars aus St. Emmeram in München (11. Jahrh.) und die originelle Schilderung am Portalfries von Saint-Gilles (12. Jahrh.; vgl. *Revue de l'art chrét.* 1906 S. 309). Giotto fügt die Szene in den Passionszyklus der Arenakapelle zu Padua ein und bildet den Heiland in majestätischer Größe. Im 15. Jahrhundert begegnet sie öfters in Gestalt von volkstümlichen Holzschnitten (vgl. Schreiber, *Manuel* I Nr. 155—158).

Die Künstler der Reformationszeit verwenden die Tempelreinigung manchmal als Symbol der Bestrebungen Luthers.

Seltener ist die Abschiedsrede des Herrn an seine Jünger dargestellt, so auf der goldenen Altartafel in Aachen und auf dem Altarbild von Duccio in Siena.

Den Abschied Jesu von seiner Mutter schildert zuerst Duccio auf dem Hochaltarbild in Siena, dann ein unbekannter Meister aus der Schule des Meisters Wilhelm (Wallraf-Richartz-Museum in Köln Nr. 90 u. 96). Volkstümlich wurde das Bild durch die Holzschnitte Dürers im Marienleben (Bild 194) und in der Kleinen Passion: Christus segnet weggehend seine Mutter, die unter der Halle des Hauses händeringend zusammenbricht. Öfters begegnet es alsdann im 16. Jahrhundert auf Epitaphien, so im Bamberger Museum Nr. 49 u. 451, im Regensburger Dom in Form einer Bronzetafel von Peter Vischer aus dem Jahre 1521 und auf einem Gemälde von Paolo Veronese im Palazzo Pitti zu Florenz (Bild 195).

Die Szene der Entgegennahme des Verräterlohnes durch Judas finde ich nur auf einer kleinen Reihe frühitalienischer Werke, so schon auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig, dann unter den Portalskulpturen zu Modena, auf der Rückseite eines Altarbildes von Duccio in Siena. Giotto (Arenakapelle in Padua) gibt Judas, wie er mit den Juden verhandelt und seinen Geldsack gierig festhält;

ein schwarzer Teufel naht sich ihm. Unter seinem Einfluß wohl hat Barna die Szene seinem Zyklus in S. Gimignano beige-fügt. Ganz einfach schildert den Vorgang das Evangeliar des hl. Bernward; am Lettner von Naumburg ist der Akt mit dem Abendmahl verbunden (vgl. Fig. 425 bei Bergner, Handbuch): Judas hört, indem er das Blutgeld erhält, auf einen Juden, der ihm etwas ins Ohr flüstert, während daneben ein paar Strolchen schon über die Gefangennahme be-



(Phot. Museum der Stadt Ulm.)

Bild 193. Palmesel in Ulm  
von Hans Multscher.

ratschlagen. Ähnlich erscheint die Szene auch am Portalries von Saint-Gilles (abgeb. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 309). Vgl. Wilhelm Porte, *Judas Ischariot in der bildenden Kunst*, Berlin 1883.

**4. Die Fußwaschung** (Joh. 13, 1 bis 20) leitet die eigentliche Passion ein. Die Szene wird von der altchristlichen Sarkophagplastik geschaffen und frühzeitig auch in den Evangelien-

handschriften illustriert. Es wird stets der Moment dargestellt, in dem Petrus nach anfänglicher Weigerung erklärt: „Non tantum pedes, sed et manus et caput.“

Die Fußwaschung kommt erst auf nachkonstantinischen Sarkophagen aus Arles und Rom (Garrucci Taf. 335 2 3 4) mit nur wenigen Personen vor. Im Codex Rossanensis (Gebhardt u. Harnack Taf. VII) sind elf Apostel um den Herrn vereinigt; das Cambridge-Evangeliar (6. Jahrh.), das wahrscheinlich die Komposition im Abendlande zuerst bekannt gemacht hat, verteilt zehn Apostel in zwei gleiche Gruppen; der Heiland beginnt die Handlung beim ersten rechts (Garrucci Taf. 142 2). Im Egbertkodex (Kraus Taf. XLIV) ist der Abendmahlssaal durch eine Säulenhalle angedeutet. Christus steht im Redegestus vor Petrus, der bittend beide Hände ausstreckt; hinter Petrus drei andere Apostel und hinter Christus einer mit den Bewegungen des Schuhelösens; und doch ist er barfüßig. Sehr verwandt sind die Bilder im Aachener Evangeliar (Beissel Taf. XXVIII) und in Cim. 58 in München (Vöge S. 576).

Auf frühmittelalterlichen Wandgemälden kommt die Fußwaschung in S. Urbano alla Caffarella bei Rom und in S. Maria in Pallara daselbst vor (vgl. Fig. 390 u. 397

bei Wilpert II). Über das Vorkommen des Sujets auf östlichen Denkmälern vgl. Millet S. 310 ff. In der romanischen und gotischen Plastik ist die Szene auch nur selten zu konstatieren (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 310 ff.). Zu einem monumentalen Bild hat zuerst Giotto in der Arenakapelle zu Padua die Fußwaschung umgestaltet (Bild 196). Wir sehen da den Erlöser in der Mitte der Apostel knieend und mit einem Tuch umgürtet mit ausdrucksvoller Gebärde den Petrus auf die Notwendigkeit hinweisend, die Waschung vollziehen zu lassen. Petrus lehnt es augenscheinlich ab, sich vom Herrn bedienen zu lassen, weshalb dieser warnend die Rechte erhebt und mit der Linken den Fuß des Jüngers anfaßt. Die übrigen Apostel sind in ergriffener Haltung ringsum angeordnet; einer hält eine Wasserkanne bereit. Fiesole läßt in seinem kleinen Bild in der Akademie zu Florenz den Heiland vor dem Petrus knien, der erschreckt die Füße zurückzieht und mit den Händen eine abwehrende Bewegung macht. In der späteren Kunst begegnet die Fußwaschung selten.

### § 38. Das Abendmahl

**Literatur:** F. Adama van Scheltema, Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1912. — Ed. Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst: Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV S. 281 ff. — Ders., Das Abendmahl in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts: Repertorium für Kunstwissenschaft XIII S. 281 363 423; XIV S. 175 451; XV S. 357 506; XVIII S. 349. — E. Frantz, Das heilige Abendmahl des Lionardo da Vinci. Freiburg 1885. — A. Lanner, Die Kompositionsmotive der Ce-



Bild 194.  
Jesu Abschied von seiner Mutter.  
Holzschnitt von Albrecht Dürer.

nacolo-Darstellungen bei den großen Meistern der Renaissance: „Kunstfreund“ XXI S. 71 ff. 82 ff. — Millet, *Recherches* S. 286 ff. — H. Riegel, Über die Darstellung des Abendmahls, besonders in der toskanischen Kunst. Zweite Ausgabe. Leipzig 1882. — Wilpert II S. 845 ff. — C. Wirz, Die heilige Eucharistie und ihre Verherrlichung in der Kunst. M.-Gladbach 1912.

1. Die altchristliche Kunst hat bis ins 5. Jahrhundert hinein das heilige Abendmahl stets nur durch das Wunder auf der Hochzeit zu Kana, die wunderbare Speisung der

Menge mit Broten und Fischen und das Mahl der Sieben am See Genesareth symbolisch angedeutet. Dabei ist die eigentümliche Tatsache festzustellen, daß diese Szenen um so deutlicher an die Eucharistie erinnern, deren Vorbilder sie sind, je näher sie dem apostolischen Zeitalter stehen.

Siehe die vollständige Behandlung dieser Symbole des heiligen Abendmahles bei Wilpert I Kap. xv §§ 80—91; vergleiche auch: „Die Malereien der Sakramentskapellen“ S. 19 ff. und „Fractio panis“ S. 8 ff. von demselben Verfasser. Wilpert macht an der zuerst genannten Stelle, S. 307, darauf aufmerksam, daß in der Sakramentskapelle A<sup>3</sup> die Brot- und Fischvermehrung auf dem Altar vorgenommen wird und daß die Körbe in der Lucinagruff die beiden eucharistischen Gestalten enthalten. Beide Denkmäler gehören dem 2. Jahrhundert an. Seit dem 3. Jahrhundert fehlen in diesen Gemälden die Zutaten aus dem Antitypus. Ausführlich behandelt alle hierher gehörigen Monumente auch Dobbert, Repertorium XIII S. 281 ff. 363 ff. 423 ff.



2. Die Künstler, die das Abendmahl darstellen wollten, hielten sich natürlich an die biblischen Berichte bei Matth. 26, 17—29; Mark. 14, 12—25; Luk. 22, 7—22; Joh. 13, 21—30, wo der Genuß des Passahlammes, die Kennzeichnung des Verräters und die Einsetzung des eucharistischen Mahles — letztere fehlt bei Johannes — erzählt werden. Den Genuß des Passahlammes hat die christliche Kunst nur selten dargestellt; die Andeutung des Verrates ist ein Nebenakt im biblischen Bericht. Wie sich aus den liturgischen Dokumenten ergibt, hat die Kirche von Anfang an den größten Nachdruck auf den dritten Akt, wodurch ihr nicht nur ein geheimnisvolles Mahl, sondern auch das Opfer des Neuen Bundes gegeben wurde, gelegt. Diesen haben denn auch die christlichen Künstler in der Zeit vom 6. bis zum 9. Jahrhundert herausgegriffen, um das Abendmahlsbild zu schaffen.

An erster Stelle ist hier das Mosaikbild in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna aus der Mitte des 6. Jahrhunderts zu nennen (Bild 197). Es eröffnet jenen großen neutestamentlichen Zyklus von 26 Szenen, der als dritte Zone die Oberwände des Langhauses



Bild 195. Jesu Abschied von seiner Mutter.  
Gemälde von Paolo Veronese.

gespannten Zuhören der Apostel erkennt man, daß der Künstler uns das Mahl des Neuen Bundes vorführen will. Freilich ist Christus nicht in dem Augenblick dargestellt, wie er das Brot bricht oder den Kelch segnet. Der Künstler ist noch abhängig von jenen Vorbildern des eucharistischen Mahles in der sepulkralen Kunst, wo Brot und Fische das Geheimnis des Neuen Bundes andeuten, und er will nicht einen ganz bestimmten Moment aus dem Verlaufe des heiligen Abendmahles hervorheben, sondern nur betonen, daß es sich um die Stiftung des Neuen Bundes handelt, in dem Christus seinen Jüngern eine geheimnisvolle Speise gibt. Einen wesentlichen Fortschritt in der Gestaltung des Abendmahlsbildes gewahren wir in der Miniatur des Cambridge-Evangeliars, das wohl sicher noch im 6. Jahrhundert in Italien entstanden ist (vgl. Dobbert, Repertorium XVIII S. 339 Fig. 53 und Garrucci Taf. 141). Christus sitzt hier an einer kreisförmigen Tafel; links von ihm

steht Petrus, rechts Johannes. Die Jünger lagern in gleicher Weise um den halbrunden Tisch, auf dem wir Brot und eine Schüssel mit zwei Fischen sehen. Die Zahl der Jünger beträgt nur elf; die Ankündigung des Verrates ist also vorüber. An dem feierlichen Redegestus Christi und dem

sind drei, rechts fünf Apostel angeordnet. Der Heiland hält das Brot mit der Linken und segnet es mit der Rechten; vor ihm steht der Kelch. Es wird hier also ganz deutlich der Augenblick geschildert, da Christus während des Passahmahles Brot nahm, um es den Jüngern zu reichen mit den Worten: „Nehmet hin und esset; das ist mein Leib.“

Der hier gemachte Versuch, ein Abendmahlsbild zu schaffen, findet in den folgenden Jahrhunderten nur vereinzelt Nachahmung. Wir verweisen auf eine Elfenbeinplatte im Domschatz zu Mailand (Garrucci Taf. 250), auf ein Mosaik in S. Marco zu Venedig, auf eine Skulptur am Osterleuchter zu Gaeta und eine solche an der Holztüre von S. Maria im Kapitol zu Köln (Bild 198). Besonders deutlich hat sich die im Cambridge-Evangeliar geschaffene Tradition in liturgischen Handschriften erhalten.



Bild 196. Fußwaschung. Gemälde von Giotto.

So sitzt Christus in einem Sakramentar zu Bamberg aus dem 11. Jahrhundert (Ed. V, 4) mit den Aposteln zu Tische; er hat mit der Rechten ein Brot ergriffen, während er die Linke mit erhobenem Zeigefinger vor die Brust hält; vor ihm steht ein Kelch mit rotem Wein. Auf einer französischen Miniatur des 13. Jahrhunderts hat der Heiland einen großen Kelch, über dem eine Hostie schwebt, vor sich (vgl. Dobbert, Jahrb. für Kunstw. IV S. 332). Im Sakramentar von Autun steht auf dem Tisch eine Schüssel mit einem Fisch, während Christus links einem Jünger den Kelch und rechts einem solchen das Brot reicht (vgl. Dobbert, Repertorium XVII Fig. 56). Doch liegen diese Bilder schon der rituellen Darstellung des Abendmahles, von der jetzt zu handeln ist, sehr nahe.

3. Um die geheimnisvolle Mahlszene am 14. Nisan deutlicher, als dies auf den angeführten Bildern der Fall war, von den übrigen Mahlszenen, an



denen Christus teilnahm, zu unterscheiden, stellten die Künstler zunächst im Osten das heilige Abendmahl in Form einer rituellen Kommunionsspendsung dar.

Vgl. Dobbert, *Jahrb. für Kunstw.* IV S. 296 ff. und *Repertorium für Kunstw.* XIV S. 451 ff. u. XV S. 506 ff. Die frühesten rituellen Darstellungen des Abendmahles finden sich als Miniaturen in zwei frühchristlichen Bibelhandschriften, nämlich im Codex Rossanensis und in der syrischen Bibel des Rabulas, beide aus dem 6. Jahrhundert. In der ersteren nahen sich von rechts fünf Jünger in demütiger Haltung dem Heiland, um aus seiner Hand das in seinen Leib verwandelte Brot zu empfangen; ein Jünger ist schon damit gespeist und streckt dankend seine Hände zum Himmel (Bild 199). Auf Fol. 4r reicht Christus sechs Jüngern — es sind jeweils nur sechs Kommunikanten dargestellt, weil das Blatt für mehr nicht Raum bot — den Kelch mit seinem Blute (Bild 200). In der syrischen Evangelienhandschrift nähern sich elf Personen in einer dichtgedrängten Gruppe dem etwas erhöht stehenden Heiland, der der vordersten die Hostie in die Hand gibt (vgl. die Abb. bei Dobbert, *Repertorium*



Bild 197. Abendmahl.  
Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.  
(Nach Garrucci.)

XIV Nr. 28 und R. d. Fl., *L'Evangile* II pl. LXXIII). Herausgewachsen sind diese Abendmahlsdarstellungen aus dem urchristlichen Ritus der Kommunionsspendsung bei der Feier der Eucharistie; ihre Heimat ist der Osten. Freilich lassen sich weitere Denkmäler dieser Art in der byzantinischen Kunst erst wieder im 9. Jahrhundert, vornehmlich in Psalterien als Illustrationen zu Ps. 109, 4 und Ps. 33, 9 nachweisen. Wir nennen den Chludow-Psalter in Moskau (9. Jahrh.): Christus steht hinter einem Altar und reicht den tiefgeneigten Aposteln zu seiner Rechten das geheimnisvolle Brot; in der Gruppe links vom Altar hat der vorderste Apostel den Kelch an seine Lippen geführt. Hinter der ersten Gruppe steht König David im Redegestus, hinter der letzteren Melchisedech mit einer Amphora (vgl. Abb. 45 bei Dobbert a. a. O. XV S. 507, wo ähnliche Bilder aus andern griechischen Psalterien namhaft gemacht werden).

Dobbert (a. a. O. XIV 4 S. 55) hat im Hinblick auf den eminent monumentalen Charakter der rituellen Abendmahlsdarstellung, wie er bereits im Kodex von Rossano zu Tage tritt, die Vermutung ausgesprochen, daß das zeremoniöse Abendmahls-



bild schon im 6. Jahrhundert als malerische Ausstattung der Apsiden byzantinischer Kirchen vorgekommen sei. Der Gedanke ist aber abzulehnen, einmal weil wir schon bei andern Gelegenheiten gefunden haben, daß die Miniaturen die Vorlagen für monumentale Szenen bildeten, und dann weil monumentale Abendmahlsbilder dieser Gattung uns tatsächlich in der byzantinischen Kunst erst vom 11. Jahrhundert ab begegnen. Das älteste ist das Mosaikbild in der Sophienkathedrale zu Kiew aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. In der Mitte steht ein Ziborienaltar, der von zwei das Flabellum tragenden Engeln bewacht wird; neben ihnen Christus, das eine Mal sechs Jüngern die Hostie reichend, das andere Mal ebenso vielen den Kelch spendend (siehe die farbige Abbildung bei R. d. Fl., La Messe Bd. IV Taf. CCLX und danach Fig. 50 bei Dobbert, Repertorium XV S. 517). Nahe damit verwandt ist das

Abendmahlsbild in der Kirche zu Nekresi im Kaukasus aus nicht näher zu bestimmender Zeit (Abb. 51 bei Dobbert a. a. O. S. 519). Auch hier erscheint Christus zweimal; das eine Mal gibt er die Hostie dem Petrus, Johannes, Lukas, Andreas, Jakobus, Thomas, das andere Mal spendet er den Kelch dem Paulus, Matthäus, Markus, Simon, Bartholomäus und Philippus, wie die beigeschriebenen Namen angeben. Christus hat jedem Apostel das Brot und jedem den Kelch gereicht. Die Miniaturen der beiden genannten Handschriften aber ließen aus Raummangel die Spendung jeweils nur an sechs Jünger geschehen; in den monumentalen Bildern hielt man sich dann mechanisch an das einmal geschaffene

Schema und stellte für jede Spendung nur sechs Figuren dar, obwohl hier Raummangel nicht dazu nötigte. So entstand die irrtümliche Meinung, als ob Christus der einen Gruppe nur das Brot und der andern nur den Kelch gereicht hätte.

In russischen und byzantinischen Kirchen bildet die rituelle Darstellung des Abendmahls im hohen und späten Mittelalter einen beliebten Wandschmuck (vgl. Dobbert a. a. O. S. 520 ff.).

Die abendländische Kunst hat erst später und selten das Abendmahl als rituelle Kommunionsspendung dargestellt. Eines der bekanntesten Bilder stammt von Fra Angelico in einer der Zellen von S. Marco in Florenz (Bild 201). Die Tafel besteht aus zwei Teilen, welche rechtwinklig zusammenstoßen; vor der Tafel steht Christus mit dem Speisekelch in der Linken, die Kommunion austeilend; acht Apostel sitzen an der hintern Seite des Tisches, vier knien rechts, links Maria allein. Luca Signorelli hat im Dom zu Cortona im Jahre 1512 die Idee Fiesoles, der vielleicht von einem byzantinischen Bild abhängig war, aufgenommen und ein wirkungsvolles Gruppenbild geschaffen: Christus steht mit der Patena als Kommunionsspender in der Mitte; die Jünger sind so angeordnet, daß links und rechts hintereinander je drei knien und Christus zwischen diesen beiden Reihen nach vorne geht. Die übrigen sechs Jünger sind zu dreien rechts und links aufrecht stehend oder sich neigend angebracht, so daß ihre Oberkörper über die Knieenden hervorragen. Ein Jünger hinter dem-



Bild 198. Das Abendmahl und andere biblische Szenen an der Holztüre von St. Maria im Kapitol zu Köln.

jenigen, der die Hostie zuerst empfängt, hält den Kelch. Judas steckt merkwürdigerweise die Hostie in seinen Geldsack (siehe Abb. 19 bei Wirz).

4. Seit dem 9. Jahrhundert wird sowohl in der östlichen als auch in der westlichen Kunst in den meisten Fällen das geheimnisvolle Mahl am Vorabend der Passion in seiner Eigenart dadurch gekennzeichnet, daß man die Ankündigung des Verrates damit verbindet. Man bevorzugte diese Szene durch Jahrhunderte hindurch, nicht weil das Hauptinteresse an diesem Nebenakt haftete, sondern weil sich in dieser Fassung das Mahl vom 14. Nisan unzweideutig und als historisches Bild präsentierte.



Bild 199 u. 200. Abendmahl.  
Austeilung des Brotes (oben) und des Weines (unten).  
Miniaturen des Codex Rossanensis.

Die Eindeutigkeit nämlich mangelte der Mahlszene, wie sie der Mosaizist von Ravenna schuf, und der historische Charakter fehlte dem Abendmahlsbild in Form der rituellen Kommunionsspendung. Begünstigt wurde das Aufkommen dieser Klasse von Abendmahlsbildern auch durch den Umstand, daß in vielen Psalterien, in denen die Bilder neutestamentlicher Heilstatsachen zwischen den Liedertexten verteilt sind, das Abendmahlsbild bei Ps. 40, 10 erscheint, worauf Christus selbst bei Joh. 13, 18 als Vorhersagung des Verrates Bezug nimmt. Psalterien und damit auch die Psalterbilder waren



aber im frühen und hohen Mittelalter verbreiteter als Evangeliarien und die übrigen liturgischen Bücher, weil man jene an allen kirchlichen Zentren bei dem Stundengebet in mehreren Exemplaren nötig hatte. Leider hat die Vorliebe der Künstler, das Herrenmahl in dem Moment der Verratsankündigung zu geben, das Zustandekommen eines eigentlichen Abendmahlbildes bis ins 17. Jahrhundert verhindert.

Bekanntlich ist die Ankündigung des Verrates bei den Evangelisten nicht übereinstimmend erzählt. Matthäus (26, 23) kennzeichnet den Verräter als denjenigen, „qui intingit mecum manum in paropside“, und Johannes (13, 26) mit den Worten: „cui ego intinctum panem porrexero“. Die Byzantiner halten sich vorwiegend an Matthäus, die Abendländer an Johannes, wobei erstere beide Berichte insofern oft verschmelzen, als sie Johannes an der Brust des Herrn ruhen lassen, wovon bekanntlich nur Johannes spricht. Die älteste Ankündigung des Verrates findet sich



Bild 201. Abendmahl. Gemälde von Fiesole zu Florenz.

dargestellt im Kodex von Rossano. Judas beugt sich über Polster und Tisch, um in die Schüssel zu greifen (Bild 202). Doch ist zu beachten, daß der griechische Zeichner hier nicht das eucharistische Mahl andeuten will; das gibt er sofort in dem oben beschriebenen Bild der rituellen Kommunionsspendung; daß das eucharistische Moment hier ausgeschaltet wird, ersieht man daraus, daß auf der Tafel der eucharistische Fisch fehlt, während er überall da, wo das geheimnisvolle Mahl am Vorabend des Leidens nur durch das eine Bild der Verratsankündigung dargestellt wird, auf dem Tische zu sehen ist. Das gilt wenigstens von den meisten Denkmälern byzantinischer Herkunft vom 9. Jahrhundert ab, denn erst aus der Zeit nach Beendigung des Bilderstreites läßt sich hier die Entwicklung wieder verfolgen. Es ist zu beachten, daß die ältesten Dokumente, die hier in Betracht kommen, griechische Psalterien sind (vgl. Fig. 31 32 u. 35 bei Dobbert a. a. O. S. 362 ff.). Stets liegt Christus am linken Ende des Sigma; Johannes sitzt neben ihm oder neigt sich gegen seine Brust; Judas streckt die Hand nach der Schüssel mit dem



Fisch aus. Im 11. Jahrhundert werden diese Psalterbilder in die Evangelienhandschriften übernommen; das Schema bleibt das gleiche (vgl. Fig. 36 37 38 41 bei Dobbert S. 367 ff.). Auch die italienischen Abendmahlsbilder, soweit sie unter byzantinischem Einfluß entstanden sind, zeigen die gleiche Anordnung; wir nennen nur die Bilder auf der Palla d'oro in S. Marco zu Venedig, am Paliotto im Dom zu Salerno (abgeb. Wilpert II Fig. 362) und die Abendmahlsdarstellung in der großen Reihe neutestamentlicher Szenen von S. Angelo in Formis.

Auch in der abendländischen Kunst läßt sich die Entwicklung des Abendmahlsbildes vom 9. Jahrhundert ab nur an den Miniaturen verfolgen; die Herrschaft des einmal geschaffenen Schemas ist nicht so groß wie in der östlichen Kunst. Bevorzugt wird auch hier im 10. und 11. Jahrhundert die Ankündigung des Verrates und zwar nach dem Johannestext, d. h. Christus gibt Judas den Bissen; so schon im Drogo-Sakramentar (Fig. 57 bei Dobbert, Repertorium XVIII S. 350) und im Sakramentar von Göttingen (Fig. 58 ebd.). Der mystische Fisch, für den man im Abendland kein Verständnis mehr hatte, fehlt stets. Auffallend ist, daß im Codex Egberti, im Ottonischen Evangelarium zu Aachen und in Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek, wo doch alle wichtigen Tatsachen des Neuen Testa-



Bild 202. Fußwaschung und Ankündigung des Verrates.  
Miniatur des Codex Rossanensis.

ments illustriert werden, kein Abendmahlsbild erscheint, während Psalterien des 12. und 13. Jahrhunderts (vgl. Goldschmidt, Albanipsalter S. 141 und Haseloff, Thüring. Malerschule S. 137) gerne solche beifügen. Es lag wohl den Reichenauer Malern noch keine gelungene Lösung des schwierigen Problems vor; oder es mochte ihnen das ursprünglich als Psalterillustration geschaffene Abendmahlsbild in seiner Verquickung mit der Verratsankündigung nicht gefallen. Es muß allerdings beigelegt werden, daß zwei Evangelien aus der Reichenauer Gruppe Abendmahlsbilder aufweisen, nämlich Cim. 57 in der Münchener Staatsbibliothek, das Kaiser Heinrich II. im Jahre 1014 dem Bamberger Dom schenkte, und ein Evangelium in der Biblioteca Queriniana zu Brescia. Aber gerade diese Fälle zeigen, daß das Abendmahlsbild bis dahin der Reichenauer Kunst fremd war. Illustriert wird hier nämlich der Matthäustext, beigegeben ist das Bild aber dem Johannesevangelium. Es liegt hier also offensichtlich eine mechanische Entlehnung eines fremden Vorbildes vor. Angesichts der Tatsache, daß auch im Okzident das Abendmahl fast ausschließlich in der Form der Verratsankündigung dargestellt wurde, begreift man, daß auch Giotto (Arenakapelle zu Padua), Duccio (Rückseite des Dombildes von Siena), Lorenzetti (Unterkirche zu Assisi) und Barna (Stiftskirche zu S. Gimignano) dieser Tradition folgten. In allen diesen Fällen, wie auch an den Türflügeln von Verona, Pisa, Monreale, Benevent, Florenz (Baptisterium), ist das Abendmahl dem Passionszyklus eingefügt; doch kann nur von den ikonographisch wichtigeren Denkmälern hier die Rede sein.

Giotto zeigt im Bilde die Worte Matth. 26, 23: Christus sitzt an der linken Schmalseite des Tisches zwischen Johannes und einem älteren Apostel. An den Langseiten sind die übrigen zu je fünf angeordnet; die vorn sitzenden wenden dem Beschauer den Rücken zu. Weder Giotto noch Duccio, der die Apostel ähnlich anordnet, vermochte das Problem, dreizehn Personen in künstlerischer Gruppierung an der Tafel zu verteilen, in befriedigender Weise zu lösen. Wie groß die Herrschaft des einmal geschaffenen Typus war, ersieht man aus einer Vergleichung der zeitlich und örtlich weit auseinander liegenden Skulpturen am Hauptportal von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja (vgl. W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1921, Taf. 56) und im Haupttympanon der Westfassade des Straßburger Münsters (vgl. W. Pinder, Deutsche Plastik Abb. 55). Die beiden letzten Versuche, das Abendmahl einem großen neutestamentlichen Zyklus einzufügen, machten Rosselli in der Sixtinischen Kapelle und Raffael in den Loggien des Vatikan. Das Gemälde des ersteren kann aus mehrfachen Gründen nicht befriedigen; einmal verbindet es die Ankündigung des Verrates mit der Einsetzung des heiligen Sakramentes, was historisch und psychologisch unstatthaft ist. Dann umgibt er die heilige Versammlung mit profanem Beiwerk (viele Weinkannen, Tafelgeräte, Katze und Hund, zwei Zuschauer in florentinischer Tracht). Raffael oder einer seiner Schüler (Abb. 27 bei Wirz) ordnet die Gesellschaft um einen quadratischen Tisch so, daß an der hinteren



Bild 203. Abendmahl.  
Gemälde von Andrea del Castagno.

Seite Jesus allein, an jeder der andern Seiten vier Jünger sitzen. Judas ist eben im Begriffe, aufzustehen und fortzugehen.

Auf eine Reihe formal-ikonographischer Eigentümlichkeiten in deutschen Abendmahlsdarstellungen, auf die aber hier nicht näher eingegangen werden kann, macht C. Sachs, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung (Repertorium für Kunstwissenschaft XXX S. 99 ff. u. S. 204 ff.) aufmerksam.

5. Eine Gruppe für sich bilden die toskanischen Refektorienbilder, d. h. jene monumentalen Abendmahlsszenen in der Form der Verratsankündigung, womit vornehmlich die reichen florentinischen Klöster des 15. Jahrhunderts nach dem Vorgang von S. Croce die hintere Schmalseite ihrer Speisesäle schmückten. Merkwürdigerweise hat hier und nicht im Gotteshaus das Problem wenigstens in seiner äußern Gestaltung seine vollendetste Lösung gefunden.

Vgl. H. Riegel a. a. O. S. 31 ff. und E. Frantz a. a. O. -- Es kommen hier folgende Denkmäler in Betracht: 1. das Abendmahl von Taddeo Gaddi (gest. 1366) im Refektorium von S. Croce zu Florenz; 2. von Andrea del Castagno (gest. 1457) im Refektorium von S. Apollonia ebenda (Bild 203); 3. von Ghirlandajo im Refektorium von Ognissanti, aus dem Jahre 1480; 4. von demselben im kleinen Refektorium von S. Marco; 5. das Abendmahl in S. Onofrio aus der Schule des Perugino, etwa um

das Jahr 1505 entstanden; 6. das Abendmahl des Andrea del Sarto in S. Salvi vor der Porta S. Croce, etwa im Jahre 1527 vollendet; 7. Lionardo da Vincis Meisterwerk in S. Maria delle Grazie in Mailand, aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts.

Taddeo Gaddi deutet weder die Örtlichkeit an, noch gibt er dem Bilde einen architektonischen Hintergrund. Christus sitzt mit den Aposteln an der hinteren Seite des Tisches; Judas allein ist an der vorderen Seite postiert. Johannes liegt quer vor der Brust des Herrn, wie schon häufig in den Miniaturen und auch auf späteren Darstellungen fast regelmäßig bis auf Dürer. Man hatte ganz übersehen, daß das „recumbens in sinu Iesu“ bei Joh. 13, 23 nur so lange ein darstellbarer Akt war, als man den Herrn mit seinen Jüngern nach antiker Sitte zu Tische liegend abbildete, und daß daraus ein künstlerisch höchst unglückliches Motiv werden mußte, sobald die Tischgesellschaft nach modernem Brauch am Tische saß. Störend wirkt in Gaddis Bild, daß er den Segensgestus mit dem Redegestus verwechselt; wenn man den Heiland betrachtet, hat man den Eindruck, als ob er die Einsetzungsworte spräche, während tatsächlich die Verratsankündigung gegeben ist, denn Judas taucht mit einem Finger in die Schüssel.

Andrea del Castagno ordnet die Tafel in gleicher Weise an. Johannes legt sich von links her wie schlafend vor den Herrn. Das Mahl findet in einem Saale mit kostbarer Täfelung statt. Die Apostel sind alle mit Namen bezeichnet und tragen schwere Heiligenscheine. Man hat nicht den Eindruck, als ob die Apostel die Worte des Herrn, mit denen er den Verrat ankündigt, richtig verstanden hätten: nur Judas erhebt erschreckt die Rechte.

Ghirlandajo hat in beiden Fällen seine Abendmahlsbilder äußerlich übereinstimmend angeordnet. Man sieht durch zwei große Öffnungen in einen Garten, die Tafel hat an den Schmalseiten Quertische, Judas sitzt allein an der äußeren Tischseite, gespannt zu Christus hinhorchend, der ihn eben entlarvt. Das Bild in S. Marco ist offenbar der frühere Versuch Ghirlandajos, das Abendmahlproblem zu lösen. Zwar sind auch hier wie in Ognissanti die Apostel herrliche Gestalten von individueller Eigenart, aber jeder ist für sich hingesetzt, und man hat auch hier nicht die Empfindung, daß sie sich der Größe des Augenblickes bewußt sind. Sie scheinen die Worte des Herrn, mit denen er den Verrat ankündigt, nicht zu hören. Die Verratsankündigung soll aber dargestellt werden, und zwar diesmal nach Luk. 22, 21, denn Judas taucht die Hand nicht in die Schüssel, sondern hält sie in der Höhe der Brust frei über den Tisch in Anlehnung an die Worte bei Lukas: „Doch siehe, die Hand meines Verräters ist mit mir über dem Tisch.“ Daß der Maler vom Lukastext ausgeht, ersieht man auch aus der Inschrift, die an der Rücklehne über die ganze Breite des Bildes hinläuft: „Ego dispono vobis, sicut disposuit mihi pater meus regnum, ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo“ (Luk. 22, 29 u. 30). In Ognissanti hat Ghirlandajo zuerst den Versuch gemacht, den Lionardo da Vinci so glänzend löste, nämlich die Tischgesellschaft in Gruppen zu ordnen und in den einzelnen Gestalten den Abscheu und die Entrüstung über das, was Judas tun will, auszudrücken. Christus mit Johannes, der sich diesmal nur fragend zum Herrn hinlehnt, mit dem Apostel zu seiner Linken und Petrus bilden eine Gruppe für sich. Judas sitzt in energischer Haltung und diabolischer Entschlossenheit ihr gegenüber. Die übrigen acht Apostel sind je zu zweien einander zugeordnet und unterhalten sich mehr traurig als aufgeregt über die Mitteilung ihres Meisters. Man möchte die einzelnen Gestalten, nachdem man ihnen doch einmal ansieht, daß sie wissen, was Judas plant, aufrütteln und zurufen: So ruhig könnt ihr die Schandtat eures Genossen hinnehmen! Das gilt in noch viel höherem Grade von dem Abendmahl in S. Onofrio. Hier stören zunächst die schwerfälligen Nimben; Judas hat einen bleiernen und trägt den Beutel in der Linken, während er die Rechte untätig auf den Tisch legt. Johannes liegt wieder wie schlafend vor der Brust des Herrn, der wehmütig nach Judas schaut; das tun auch einige andere Apostel. Die meisten sind aber ganz gleichgültig und mit Essen und Trinken beschäftigt. Nur Petrus hat energisch das Messer gefaßt, wie wenn er ein Unheil anrichten wollte. Sachlich



ist also das Bild von S. Onofrio vor Ghirlandajo anzuordnen, obwohl es der Zeit nach etwa fünfundzwanzig Jahre jünger ist.

Ähnlich ist man auch geneigt, das Fresko des Andrea del Sarto als Zwischenglied zwischen den früheren Werken und Lionardos Abendmahl in Mailand einzureihen, obwohl es sicher etwa dreißig Jahre später entstand. Das wegwerfende Urteil, das E. Frantz über das Cenacolo in S. Salvi fällt, lehne ich entschieden ab und möchte den Eindruck, den das Gemälde auf mich machte, dahin zusammenfassen: Man kann es auch neben Lionardos unsterblicher Schöpfung mit großem Genusse auf sich wirken lassen, weil in den markigen Gestalten Andreas eine aufrichtige Entrüstung über die schmachvolle Handlung des Judas sich offenbart. Freilich ist nicht recht klar, welchen Moment aus den evangelischen Berichten er bestimmt im Auge hat; auch ist Judas, der nicht abgesondert sitzt, nicht mit Sicherheit zu erkennen.

Auch Lionardo hält sich im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Bild 204) nicht an einen bestimmten Evangelisten, sondern hat sich, da er einmal, im Banne der Tradition stehend, das Abendmahl in Form der Verratsankündigung geben wollte, den allen evangelischen Berichten zu Grunde liegenden Gedanken: einer von denjenigen, den ich der innigsten Freundschaft würdigte, wird mich ver-



Bild 204. Abendmahl.

Gemälde von Lionardo da Vinci in S. Maria delle Grazie zu Mailand.

raten, zum Motiv genommen. Dieser Gedanke fährt wie ein Blitz in die Gesellschaft der Apostel und scharf sie in vier Gruppen. Die Gestalt des Herrn ist so überirdisch und erhaben, daß man das Bild auch in der Form der Verratsankündigung gerne und dankbar als Abendmahlsbild annimmt. Auf die ästhetische Würdigung des Werkes gehe ich hier, weil es nicht zu unserem Thema gehört, nicht ein und verweise auf Riegel a. a. O. S. 60 ff. und Kraus-Sauer, K. G. II 2 S. 314 ff.

6. Seit dem 16. Jahrhundert stehen fast alle Darstellungen des heiligen Abendmahls in der äußern Anordnung mehr oder minder unter dem Einfluß von Lionardos Schöpfung; aber die Erkenntnis, daß die Verratsankündigung nicht geeignet ist, das geheimnisvolle Mahl am Vorabend der Passion in seinem Wesen zu kennzeichnen, bricht sich immer mehr Bahn. Andere Werke von ikonographischer Eigenart seien hier kurz angeführt.

Dierick Bouts verteilt noch kurz vor Lionardo auf seinem Abendmahlsbild in St. Peter zu Löwen aus dem Jahre 1468 die dreizehn Personen um einen quadratischen Tisch in dem Speisezimmer eines Bürgerhauses. Die Apostel machen den Eindruck von würdigen, aber etwas steifen niederländischen Klerikern, die der heiligen Handlung der

Konsekration, die Christus vornimmt, schon oft beigewohnt haben. Das Bildschema ist nach Måle III S. 58 ff. aus dem geistlichen Schauspiel herausgewachsen, aus dem wohl auch die beiden im Hintergrunde stehenden Männer, die Gastfreunde des Herrn, entlehnt sind und die hier Zachäus und Tubal oder auch Urion und Piragmon heißen. Hervorragende plastische Schöpfungen besitzen aus dem 16. Jahrhundert die Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. von Riemenschneider, die Marienkirche in Lübeck und St-Jean in Troyes (Bild 205), letzteres in offensichtlicher Abhängigkeit von Lionardo konzipiert. Die katholische Auffassung vom Abendmahl kommt am deutlichsten zum Ausdruck in dem großen Ölgemälde des Juan de Juanes (gest. 1579) im Museum zu Madrid (vgl. die Beschreibung bei Riegel S. 78 f.). Hierin wie auch in dem Gemälde von Rubens, für die Rumoldskirche in Mecheln gemalt, und einem solchen in der Brera zu Mailand kommt die Einsetzung der Eucharistie zur Darstellung. Die Verratsankündigung tritt in der neueren Kunst fast ganz in den Hintergrund, wie denn auch Nicolas Poussin in seinem 1641 für Richelieu geschaffenen Abendmahl und in seiner bekannten Folge der sieben Sakramente (Bridgewater-Galerie zu London) den eucharistischen Moment gewählt hat. Allerdings haben hervorragende deutsche Meister wie Schaffner im Münster zu Ulm, A. Dürer auf seinen Stichen, Bruyn in St. Severin zu Köln, Holbein d. J. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel wohl aus male-  
rischen Gründen noch an dem Moment der Verratsankündigung festgehalten. Das tun auch Bonifacio Veronese auf seinem Gemälde in den Uffizien zu Florenz, Bonifacio Veneziano in S. Alvine zu Venedig und Tizian im Escorial zu Madrid in Abhängigkeit von Lionardo. Die Kommunionsspendung gibt Tintoretto in seinem „Letzten Abendmahl“ in S. Giorgio Maggiore zu Venedig; aber man versteht nicht, wie er diese heilige Handlung mitten in den unruhigen Gastmahlstrubel verlegen kann (siehe Abb. 41 38 42 39 30 28 bei Wirz).

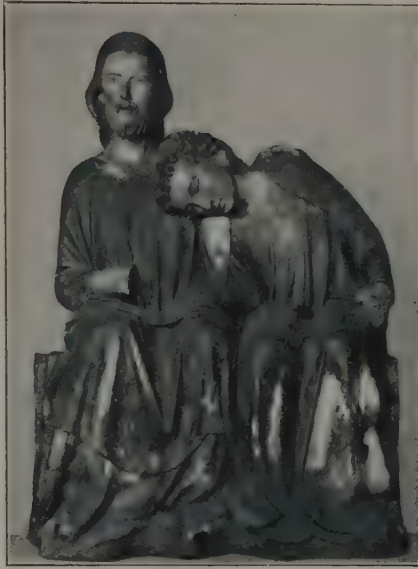


Bild 205. Abendmahl.  
Reliefdarstellung in der Kirche St-Jean zu Troyes.

7. Im 13. Jahrhundert hat man in den Kreisen der oberdeutschen Mystiker die Mittelszene aus der Abendmahlsdarstellung, nämlich Johannes an der Brust des Herrn ruhend, herausgegriffen und gesondert als beliebtes Andachtsbild in Form einer plastischen Gruppe dargestellt.

Vgl. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens S. 54 ff., und Richstätter, Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters II S. 133 ff., wo die Texte der Mystikerinnen über den hl. Johannes, der am Herzen Jesu ruhen und „die süßen Pulsschläge des heiligsten Herzens empfinden durfte“, abgedruckt sind. — Das älteste Beispiel ist eine Holzgruppe, die aus dem Schlosse Schülzburg in die Sammlung Oppenheim

in Berlin gelangte (bei Baum a. a. O. Abb. 56). Christus sitzt feierlich aufrecht, das Antlitz geradeaus wendend; Johannes zu seiner Linken lehnt das fast wagrecht liegende, nach vorn gewendete Haupt mit geschlossenen Augen an seine Schulter. Christi linke Hand liegt auf der linken Schulter des Jüngers, während die Rechte Christi leise die Rechte des Johannes berührt. Noch eindrucksvoller ist die aus dem Waisenhaus Nazareth bei Sigmaringen in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gelangte Gruppe (ebenda Abb. 57).



(Phot. Altertümersammlung Stuttgart.)

Bild 206.  
Johannes ruht an der Brust Jesu.  
Oberrheinische Skulptur,  
um 1330.

Christus neigt hier das Haupt liebevoll gegen den Lieblingsjünger. Beide Werke stammen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Auch das 14. und 15. Jahrhundert hat noch eine Reihe solcher Darstellungen, die alle aus Süddeutschland stammen, hervorgebracht (Bild 206). Vgl. auch Zeitschrift für christliche Kunst XIII (1900) S. 277 ff.; Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts S. 23 ff. u. 81 ff.; Demmler in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“, März 1921; ferner Pinder, Deutsche Plastik S. 93 ff.

### § 39. Die Passionsszenen von der Gefangennahme im Ölgarten bis zur Kreuztragung

1. **Die Todesangst Christi am Ölberg** (Matth. 26, 36—46. Mark. 14, 32 bis 42. Luk. 22, 47—53) ist zuerst in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig, in den Evangelien von Rossano und Cambridge dargestellt. Seit dem 14. Jahrhundert erscheint die Ölbergszene regelmäßig in den Passionsfolgen, und im 15. Jahrhundert wird sie auch außerhalb der geschlossenen Passionsreihen zum verbreitetsten Andachtsbild, zumal in der Form eines architektonischen Aufbaues vor oder an den Gotteshäusern.

Vgl. Keppler, Die Darstellung des Heilandes am Ölberg: Archiv für christliche Kunst II (1884) S. 13 ff.; Art. „Der Ölberg“, im „Kunstfreund“ XVII (1901) S. 9 ff. — Ganz eigenartig ist die Darstellung in Ravenna (Garrucci Taf. 250 3: Christus steht auf einem Felsen und erhebt die Rechte zum Redegestus, die Linke hat er unter dem Obergewand verborgen. Zu seinen Füßen sitzen in Traurigkeit versunken die Apostel. Rechts und links hinter Christus sind je drei Bergspitzen sichtbar, auf deren jeder ein Ölbaum steht. Alle Andeutung an die Todesangst ist hier also noch vermieden. Ganz anders im Kodex von Cambridge (ebd. Taf. 141 2). Hier ist der Vorgang in zwei Szenen dargestellt. In der ersten kniet Christus tiefebeugt an einem Berg, auf dem zwei Bäume angedeutet sind. Mit dem Kreuznimbus geschmückt, hat er die Hände unter dem Gewande gefaltet; aus den Wolken erscheint die Hand Gottes. In der zweiten redet Jesus die Jünger, die er mitgenommen hat, an und tadelt sie, weil sie schlafen. Ähnlich schildert der Codex Rossanensis die Ölbergszene (Gebhardt u. Harnack, Taf. XI und Wilpert II Fig. 398). Auch hier haben wir zwei Bilder: Christus liegt am Boden, und er weckt die schlafenden Jünger. Merkwürdigerweise wird die Ölbergszene in den deutschen Evangelienhandschriften der



ottonischen Zeit, die die Passion so ausführlich schildern, nicht dargestellt; auch Haseloff hat sie in den Passionsfolgen der deutschen Psalterien des 13. Jahrhunderts nicht vorgefunden. Das Motiv ist also sicher östlichen Ursprunges und durch altchristliche Miniaturen verbreitet worden. Von hier fand es Eingang in die byzantinischen oder doch byzantinisierende Denkmäler, wie die Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig, den Mosaikzyklus dort, jenen von Monreale und die Fresken von S. Angelo in Formis. Von einer byzantinischen Vorlage ist wohl auch Duccio beeinflusst, der auf seinem Altarbild in Siena die Ölbergdarstellung in drei Bilder zerlegt: Christus betet, er redet zu den Jüngern, und er wird von einem Engel getröstet. Dieser tröstende Engel kommt zuerst im 11. Jahrhundert (Elfenbeintafel im Museo Civico zu Bologna) und dann im 12. Jahrhundert (Mosaik in Monreale und Bronzetur von Benevent) vor.

In der deutschen Kunst erscheint die Ölbergszene nicht vor dem 13. oder 14. Jahrhundert. Dieser Zeit gehört eine mächtige Holzstatue des knienden Erlösers zu St. Moritz in Naumburg an. Er hat die Hände betend gefaltet und schaut nach oben, offenbar nach dem Kelch, dem Symbol seines Leidens, von dem er in diesem Augenblicke selber spricht. Der Kelch tritt in den Ölbergbildern seit dem

14. Jahrhundert regelmäßig auf, so auf Tafelgemälden der altkölnischen Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und sonst öfters. Der Typus ist von jetzt ab gegeben, und die Handlung spielt sich gewöhnlich in drei Stufen ab: zu unterst liegen die schlafenden Jünger, in der Mitte kniet Christus vor einem Felsen, auf dem



Bild 207. Jesus am Ölberg.  
Kupferstich von Dürer.

den Schwestern sitzen betend im Hausflur; die drei Jünger schlafen am Zaun von Gethsemane, und links oben wird Christus vom Engel gestärkt. Perugino verlegt auf seinem Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz den Vorgang in eine reiche Landschaft, in deren Mitte Christus majestätisch kniet und den Trost des Engels vernimmt; rechts und links stürmen die Häscher heran, während die Jünger vorn in tiefem Schläfe liegen. Giovanni Bellini, Marco Basaiti mit ihren Bildern in der Akademie zu Venedig nehmen der Szene durch das übermäßige Betonen des Landschaftlichen den Charakter eines Andachtsbildes, den es in der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert angenommen hat.

Aus der ganzen Passionsfolge haben die plastischen Ölbergbilder neben der Kreuzigung die größte Verbreitung und Volkstümlichkeit erlangt in der Form einer kulissenartig aufgebauten Gartenszenerie, in der man im Vordergrund die schlafenden Jünger, in der Mitte den betenden Heiland und oben den Engel mit dem Kelche,

der Kelch, manchmal auch das Kreuz erscheint; oben zeigt sich die Hand oder das Brustbild Gott Vaters. Oft sieht man auch im Hintergrund Judas mit den Häschern, Fackeln und Laternen tragend, durch die Gartentüre kommen. Spätere Meister gestalten das Bild realistisch aus, so Dürer in seiner Kupferstichpassion (Bild 207) und Holbein d. Ä. auf seinem Gemälde im Museum zu Basel, wo der Heiland die Hände in die Luft wirft und laut aufschreit.

Fiesole (Bild 208) verlegt die Ölbergszene in die Nähe des Hauses von Maria und Martha; die bei-

alle in lebensgroßen Steinbildern sah. Im Hintergrund wird Judas mit seinen Helfern sichtbar. Die Gruppen sind oft in Nebenräumen der Kirchen oder auf dem Friedhof vor der Kirche angebracht und stammen sämtlich aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Einer der schönsten war der Ölberg in Ulm aus dem Jahre 1474, der aber 1807 abgetragen wurde. Ihre eigentliche Heimat ist Schwaben und Franken, wo fast in allen Städten vortreffliche Beispiele zu finden sind. Vgl. die Aufzählung der wichtigsten bei Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie I, 5. Aufl., S. 369. Über den



Bild 208. Jesus am Ölberg. Gemälde von Fiesole.

Ölberg zu Speier: Schwartzberg, Christl. Kunstblatt 1866 S. 121, und Fr. Baumgarten, Ölberg und Osterspiel: Zeitschrift für bildende Kunst 1897 S. 28.

2. **Der Verrat und die Gefangennahme** (Matth. 26, 47—56. Mark. 14, 43—52. Luk. 22, 47—53) und die Malchusepisode sind meist zu einem Bilde vereinigt; und in den ersten Versuchen der altchristlichen Plastik ist der ganze Komplex von Handlungen im Garten Gethsemane nur durch den Judaskuß angedeutet. In den Gemälden und Stichen des 15. Jahrhunderts wird die Szene mit einem wilden Haufen von Kriegsknechten bevölkert,



die, mit allerlei Waffen, Fackeln, Stricken versehen, sich um Judas scharen, der den Herrn küßt. Sie verüben allerlei Roheiten: fahren dem Herrn in die Haare, reißen sein Kleid auf, binden ihm die Hände. Die Maler der Renaissancezeit machen die Gethsemaneszene zu einem interessanten Nachtstück.

Einer der ältesten Versuche, Verrat und Gefangennehmung darzustellen, ist uns in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna erhalten (Bild 209). Während Judas den Herrn küßt und umarmt, legt der Führer der Kohorte gleichzeitig Hand an ihn; hinter dem Herrn stehen fünf Apostel, darunter Petrus, der das Schwert zieht. Auf einem Sarkophag in Verona (Garrucci Taf. 333 1) und auf zweien aus dem südlichen Gallien (Garrucci Taf. 352 4 und 399 5) findet sich bloß das Moment des Kusses, während auf dem angeblichen Sarkophag der hl. Maria Magdalena (Garrucci Taf. 352 3 4) die Gefangennehmung und die Kußscene getrennt dargestellt



(Phot. Alinari.)

Bild 209. Verrat des Judas.  
Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

sind. Das Cambridge-Evangeliar hat gar drei Szenen: den Verrat durch den Kuß des Judas, das Niederstürzen der Häscher und die Gefangennehmung (ebd. Taf. 142). Eine Gruppe für sich bilden das Chronicon Alexandrinum (Reil, Altchristl. Bildzyklen S. 77 u. 102) mit dem Verrat des Judas, der Rabulas-Kodex mit der Gefangennehmung und der Codex Rossanensis, wo Christus die Jünger weckt und betet, insofern als sie gleich hernach den Tod des Judas beifügen. Auch eine Tabernakelsäule aus S. Marco in Venedig gehört hierher, die den Verrat des Judas darstellt und Petrus, wie er dem Malchus das Ohr abhaut; nach drei Zwischenszenen folgt dann Judas' Reue und sein Tod. Über spätere byzantinische Darstellungen vgl. Millet, Recherches S. 326 ff.). Die Lipsanothek zu Brescia verzichtet auf die Kußscene; der Heiland geht hier auf einem Bilde den Häschern entgegen; auf dem andern umdrängen sie ihn, um ihn gefangen zu nehmen (ebd. Taf. 445).

Auf den frühmittelalterlichen Leben-Jesu-Zyklen Italiens, also den Fresken von S. Urbano bei Rom, von S. Angelo in Formis, auf den Türflügeln von Verona, Pisa, Monreale, Benevent, den Mosaiken von S. Marco in Venedig und Monreale kommt



unser Thema regelmäßig vor, aber Verrat und Gefangennehmung sind gewöhnlich in einem Bild vereinigt. In den ottonischen Bilderhandschriften dagegen begegnet es uns nur selten; außer dem Codex Egberti (Kraus Taf. XLV) und dem Münchener Cim. 58 (vgl. Vöge a. a. O. S. 70) haben es nur noch die in Bremen und Gotha aufbewahrten Echternacher Evangeliarien. Die Reichenauer Miniaturen scheinen die Schilderung ganz selbständig entworfen zu haben, denn nur hier sitzt Petrus rittlings auf dem am Boden liegenden Malchus und zückt das Schwert über ihm. Er hätte dem Frechling sicher den Kopf gespalten, wenn der Herr ihm nicht Einhalt geboten hätte. Wir haben hier einen Zug vor uns, der auf deutschen Werken des hohen und späten Mittelalters mit Vorliebe benützt wird; und ich finde ihn den ganzen



Bild 210. Verrat des Judas. Gemälde von Fiesole.

Umständen und dem Charakter des Petrus entsprechender als die Auffassung des Duccio (Altarwerk in Siena), wo Petrus sich mit einem Messer dem Kopfe des Malchus nähert, als wollte er ihm eine Locke abschneiden. Zwei würdige Darstellungen der Gefangennehmung birgt die Kirche des hl. Franz in Assisi; die eine wird dem Cimabue zugeschrieben, die andere stammt von Pietro Lorenzetti. Doch einen Vergleich mit der Komposition Giottos in der Arenakapelle zu Padua können sie nicht aushalten. Zwar hält auch er sich an das herkömmliche Schema und zieht Verrat und Gefangennehmung in ein Bild zusammen; aber es ist die himmlische Ruhe und die göttliche Erhabenheit des Erlösers inmitten der ihn umgebenden gemeinen Rotte, die Giottos Werk auszeichnet und es an die Spitze aller ähnlichen Versuche stellt. Fiesoles Freske in S. Marco zu Florenz (Bild 210) ist noch am ehesten damit zu vergleichen. Dagegen war es kein glücklicher Griff, wenn derselbe

Meister in seinem kleinen Bilde in der Akademie zu Florenz den Verräter Christi ganz ähnlich gestaltet und ihn sogar mit dem Nimbus ausrüstet. Unschön wirken auch die wie füsilierte Verbrecher links in Reih und Glied liegenden Häscher.

Dürer hat die Gefangennahme dreimal in Holz geschnitten. Auf dem großen Holzschnitt von 1510 (B. Nr. 7) wehrt sich Christus gegen die Gefangennahme, ein Gedanke, der das religiöse Gefühl beleidigt (Bild 211). Van Dyck dagegen (Museum in Madrid) hat uns eine hoheitsvolle Christusgestalt geschenkt; der Herr steht ruhig



Bild 211. Gefangennahme Christi. Holzschnitt von Dürer.

neben dem aufgeregt auf ihn zueilenden Verräter; zwei Schergen haben Stricke bereit, mit denen sie Jesus binden wollen, andere stürmen bewaffnet heran; aus einer lodernden Pechpfanne, die einer der Soldaten trägt, fällt Licht über die nächtliche Szene. Im Vordergrund kniet Petrus, wie in den meisten nordischen Bildern, auf Malchus und haut auf ihn ein. Hier begegnet auch oft der fliehende nackte Jüngling, von dem Markus 14, 51—52 erzählt. Manche Väter, wie Ambrosius und Gregor d. Gr., sahen in ihm den Evangelisten Johannes, andere den Besitzer von Gethsemane; darum heißt er bei den Italienern: „l'ortolano“. — Das Niederstürzen



der Schergen auf die Frage Jesu: „Wen suchet ihr?“ kommt manchmal auf Werken der Kleinkunst, so auf einer Türfüllung in Benevent, vor. In den Passionszyklus des Mittelalters wurde das Motiv außer von Fiesole nicht aufgenommen.

**3. Jesus vor dem Hohen Rat** (Matth. 26, 57—68. Mark. 14, 54—65. Luk. 22, 54. Joh. 18, 13 28). Johannes erwähnt allein die Szene vor Annas; Lukas allein berichtet die Vorführung bei Herodes (23, 7—11). Beide Verhöre sind selten dargestellt; öfters dagegen begegnet das Verhör vor Kaiphas, der sein Kleid zerreißt. Die Verspottung, die von den Synoptikern, und zwar von Markus und Lukas, unter Betonung des Augenverbindens erwähnt wird, ist manchmal damit vereinigt, öfters auch als besondere Szene behandelt.

Christus vor Annas erscheint meines Wissens zuerst in der Reichenauer Handschriftengruppe: Cim. 58 in München, ottonisches Evangeliar in Aachen (Beissel a. a. O. Taf. 29), Codex Egberti (Kraus Taf. xlvi); jedoch verwechseln die Zeichner in den beiden letzten Handschriften Annas mit Kaiphas, denn obwohl sie den Hohenpriester durch Beischriften als Annas bezeichnen, lassen sie ihn doch das Gewand zerreißen, was aber nur Kaiphas tut. Auch Duccio mischt in die Annasszene Motive aus dem Kaiphasverhör. Giotto (Arenakapelle) läßt den Herrn gleichzeitig vor beiden erscheinen; er hält sich hier an eine ältere Tradition, denn schon auf der Lipsanothek von Brescia, auf der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig, in früheren Miniaturen und auf den Bronzetüren von Benevent sitzen Annas und Kaiphas nebeneinander. In den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Garrucci Taf. 250 6) sitzen sogar drei Priester in ihrem charakteristischen Gewande auf einer Bank; es soll also eine feierliche Synedriumsitzung gegeben werden. Auf der Holztüre von S. Sabina (Wiegand a. a. O. Taf. xxi) steht Christus mit dem Redegestus vor Kaiphas; fünf Ankläger stehen hinter ihm. Auf einem Sarkophag (Garrucci Taf. 316 1) schleppen zwei Soldaten den Herrn vor den Hohenpriester, der von zwei Mitgliedern des Synedriums begleitet ist. Später tritt das Verhör vor den Hohenpriestern zu Gunsten des Verhörs vor Pilatus in den Hintergrund.

Die Verspottung im Hause des Kaiphas, die Duccio und andere in Gegenwart des Hohenpriesters Annas vor sich gehen lassen, begegnet zuerst im Cambridge-Evangeliar, ist aber sonst der altchristlichen Kunst fremd. Die Verspottung des Heilandes, dem man die Augen verbunden hat, begegnet erst im hohen Mittelalter; am berühmtesten ist die Szene durch das Bild von Fra Angelico in der Akademie zu Florenz geworden (Bild 212). Der Heiland sitzt mit einer transparenten Augenbinde, Szepter und Weltkugel in den Händen haltend auf dem Thron und wird von vier Schergen verhöhnt. Man sieht, Fiesole nimmt hier Züge von der Verspottung im Hause des Pilatus auf; das geschieht auch schon auf der goldenen Altartafel in Aachen.

**4. Die Verleugnung des Petrus**, die von Matthäus (26, 69—75) und Markus (14, 66—72) nach, von Lukas (22, 55—61) vor der Verspottung eingereiht wird, ist öfters mit der Verspottungsszene vereinigt. In der altchristlichen Plastik ist die Verleugnung Petri mit Andeutung seiner Reue als Sinnbild der Buße sehr beliebt, während sie in den mittelalterlichen Passionsfolgen stark zurücktritt. Die Szene galt wohl in kirchlichen Kreisen aus kirchenpolitischen Gründen für nicht opportun.

Auf Sarkophagen, wo der Typus der Verleugnung geschaffen wurde, ist, wie es scheint, die Vorhersagung der Verleugnung, die Christus nach Matth. 26, 30 ff., Mark. 14, 26 ff. auf dem Wege nach dem Ölberg, nach Luk. 22, 33 ff. im Speisesaal machte, angedeutet. Im ganzen ist die Szene über 60mal zu beobachten. Meist steht Christus mit erhobener Hand vor Petrus, und der Hahn steht am Boden; einmal sehen wir ihn auf einem Baume (Garrucci Taf. 318 5), ein andermal auf einer Säule



(ebd. Taf. 319 4). Das Relief an der Sabinaüre zu Rom (Wiegand Taf. xv) hält sich an diesen Typus. Auch das schöne Relief an einem Sarkophag im Lateran (Bild 213) zählt zu dieser Klasse. Die Lipsanothek in Brescia (Garrucci Taf. 445) zeigt dagegen die Szene, wo Petrus den Herrn vor der Magd verleugnet. In den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (ebd. Taf. 251 1) wird Christus an Petrus und dem Hahn auf der Säule vorübergeführt. Die späteren byzantinischen Miniaturen bei Millet S. 335 ff. Man hat es nun sehr auffallend gefunden, daß man diesen für Petrus sehr unrühmlichen Vorgang gerade in Rom, woher die meisten Denkmäler



Bild 212. Verspottung Christi. Gemälde von Fra Angelico.

stammen, sollte so oft dargestellt haben. J. Wittig (Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom [1906] S. 113 ff.) hat darum behauptet, daß es sich auf allen diesen Denkmälern gar nicht um die Verleugnung Petri, sondern um die legendäre Begegnung Christi mit dem Apostel in Rom handele. Der Hahn sei nur das Attribut Petri. Noch weiter geht A. Heisenberg (Ikonographische Studien, in den Sitzungsber. der Bayr. Akad. der Wiss., phil.-hist. Klasse, Jahrg. 1921), der den Nachweis versucht, daß diese Szene einen Hinweis auf das Treuebekenntnis des Petrus (im Sinne seiner Worte): „Wenn ich auch mit dir sterben müßte, so würde ich dich doch nicht verleugnen“ (Matth. 26, 35), geben wolle. Mit Recht

lehnt G. Stuhlfauth (Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst, Berlin 1925, S. 13 ff.) diese Auffassungen ab und zeigt, daß Petrus in allen diesen Darstellungen im Sinne der herkömmlichen Errettungsszenen zu nehmen ist und besagen will: wie Christus dem Petrus die Verleugnung verziehen hat, so dürfen auch wir auf die Barmherzigkeit Gottes vertrauen, wenn wir Buße tun. In deutschen Miniaturen begegnet das Bild im Aachener Evangeliar (Beissel Taf. xxix) und zwei weiteren Handschriften der Vöge-Gruppe (vgl. Vöge S. 217). Giotto hat die Szene übergangen, dagegen hat Duccio sie dreimal angedeutet; auch Barna hat sie in der Collegiata zu S. Gimignano dargestellt. In den übrigen oft genannten Passionsfolgen Italiens fehlt sie. Später, als die christliche Kunst dem kirchlichen Einfluß sich entzogen hatte, begegnet die Szene wieder; allerdings ist sie meist ihrer malerischen Qualität wegen bevorzugt, so bei Teniers als Genre-, bei Rembrandt als Nachtstück. Spanische Maler wie Murillo und Juan de Juanes schaffen ergreifende Bilder von dem büßenden Petrus: er kniet neben Christus an der Geißelsäule im tiefsten Reueschmerz.



Bild 213. Jesus sagt die Verleugnung des Petrus voraus.  
Relief an einem Sarkophag im Lateran.

Zwischen den Ereignissen im Hause des Kaiphas und denen vor Pilatus wird manchmal die Reue des Judas eingeschoben, so schon in S. Apollinare Nuovo, an der Tabernakelsäule von S. Marco in Venedig und an den Türflügeln von Benevent.

**5. Erhängung des Judas.** Schon im Rabulas-Evangeliar hängt sich Judas an einem Baume auf; ähnlich in byzantinischen Miniaturen, in der Rip. B. und in der Apokalypse von Girona (vgl. Neuß, Die katalanische Bibelillustration S. 124). Am Portal de la Calende in Rouen und in der Leibung des Westportals von Reims hängen die Eingeweide aus dem aufgeschlitzten Bauch. In Freiburg i. Br. ziehen drei Teufel den Strick zusammen, und jetzt erst läßt Judas die Silberlinge aus der Hand fallen. In Straßburg reißt ein Teufel die Eingeweide aus dem Bauche des Verräters, und auf einer Türfüllung in Benevent hat sich ein geflügelter Dämon eng

an den Erhängten geschmiegt, um seine Seele zu holen (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 391 ff.).

6. In dem Bilde: **Christus vor Pilatus** (Matth. 27, 11 ff. Mark. 15, 2 ff. Luk. 23, 1 ff. Joh. 18, 29 ff.), faßt die altchristliche Plastik gewöhnlich die ganze Passion von der Gefangennahme bis zur Kreuztragung zusammen. Pilatus sitzt auf dem Richterstuhl und beugt sich zu dem Diener, der aus einer Kanne Wasser über seine Hände gießt; der Heiland aber wird von den Gerichtsdienern weggeführt. Die verschiedenen Ereignisse im Gerichtshause und die doppelte Vorführung werden nicht angedeutet. Auch in der mittelalterlichen Kunst wird nur in wenigen Passionsfolgen das Leiden des Herrn genau nach den biblischen Berichten lückenlos dargestellt; vielmehr wird vielfach der ganze Komplex von Handlungen von der ersten Vorführung Jesu bei Pilatus bis zu seiner Übergabe an die Juden in der einen Szene der Händewaschung zusammengefaßt (vgl. *Revue de l'art chrétien* 1906 S. 393 ff. und 1907 S. 17 f.).

Auf Sarkophagen begegnet Christus vor Pilatus etwa ein dutzendmal (Garrucci Taf. 322 2 323 4 331 2 334 2 335 2 3 4 346 1 350 1 352 2 353 4 366 2). Unter dem Einfluß des Sarkophagtypus steht auch das Relief an der Sabinatüre (Wiegand Taf. viii): Pilatus wäscht sich die Hände; daneben wird Christus gefesselt abgeführt. Das Kreuz trägt aber nicht er, sondern Simon von Cyrene. Christus trägt jedoch selbst das Kreuz im Cambridge-Evangeliar (Garrucci Taf. 141 2). Im Codex Rossanensis (Taf. xiv u. xvi bei Gebhardt u. Harnack) sind zwei Pilatusszenen dargestellt, einmal wie Pilatus die ersten Anklagen der Juden entgegennimmt, und dann wie er den Befehl gibt, Jesus zu Herodes zu führen. Ähnlich illustriert der Zeichner des Egbertkodex das Pilatusverhör in zwei Bildern; einmal hält Pilatus Jesus an der Hand vor den Juden, und dann steht er allein mit ihm im Gespräch (Kraus Taf. xlvii u. xlviii). In Cim. 58 (Vöge Abb. 36) sind Vorführung und Abführung auf einem Bild vereinigt. Duccio, wie auch später Dürer in der Kleinen Passion, unterscheiden genau zwischen der ersten und zweiten Vorführung bei Pilatus. Meist wird, wie gesagt, zwischen den verschiedenen Vorführungen nicht unterschieden, sondern nur der Schlußakt dargestellt. Meisterhaft geschieht das am Lettner von Naumburg (siehe Fig. 427 bei Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer): Pilatus, als kaiserlicher Graf gekleidet, die Füße übereinandergeschlagen, wendet sich herrisch gegen den Heiland, während er die Hände zum Waschen rückwärts reicht. Ein Jude, der den Herrn an der Rechten faßt, scheint zu sagen: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“

Die Notiz bei Matthäus 27, 19, Pilatus sei von seiner Frau gewarnt worden, begegnet erst im hohen Mittelalter, so auf dem großen Serienbild des Meisters Wilhelm von Köln im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und auf dem Gemälde des Benedetto Cagliari in der Akademie zu Venedig (siehe darüber Jameson, *History of Our Lord* II S. 69 f.).

7. **Die Geißelung** (Matth. 27, 26. Mark. 15, 15. Luk. 23, 16. Joh. 19, 1) kommt vor dem 10. Jahrhundert nicht vor. Anfänglich steht der Herr vollständig bekleidet an einer hohen Geißelsäule; vom 12. Jahrhundert an trägt er nur noch das Lendentuch. Seit dem 16. Jahrhundert ist er meist an eine niedere Säule gebunden nach dem Vorbild jener, die man in S. Prassede in Rom als echte Geißelsäule verehrt. Seit dem 15. Jahrhundert benehmen sich in dieser wie auch in den folgenden Passionsszenen, zumal in der nordischen Kunst, die Schergen, welche die Geißelung vollziehen, mit abstoßender Roheit. Die dramatische Gestaltung dieser und anderer Passionsszenen erfolgte unter dem Einfluß der Mysterienspiele und der asketischen Literatur.



Über die Geißelung vgl. Keppler, Archiv für christl. Kunst II (1884) S. 42 ff. — Zuerst ist die Geißelung im Codex Egberti (Kraus Taf. XLVI) und danach in Cod. 948 der Königlichen Bibliothek in Brüssel dargestellt: Christus, ganz bekleidet, wird von einem Schergen an einer Säule an beiden Armen festgehalten; ein anderer, mit zwei Stäben bewaffnet, schlägt unter dem Kommando des Pilatus auf den Herrn ein. Die übrigen ottonischen Bilderbibeln haben die Szene nicht. Dagegen kommt sie ziemlich häufig in den Psalterien des 13. Jahrhunderts vor (vgl. Haseloff S. 141). Christus ist hier manchmal ganz nackt. Als Wandgemälde erscheint die Szene zuerst in S. Urbano alla Caffarella bei Rom (abgeb. Wilpert II Fig. 400); ferner in den Bronzezyklen von Benevent und Verona. Duccio (Dombild in Siena) verlegt die Geißelung vor Pilatus. Bei Fiesole (Bild 214) geht sie ohne Zeugen vor sich. Seine Christus-

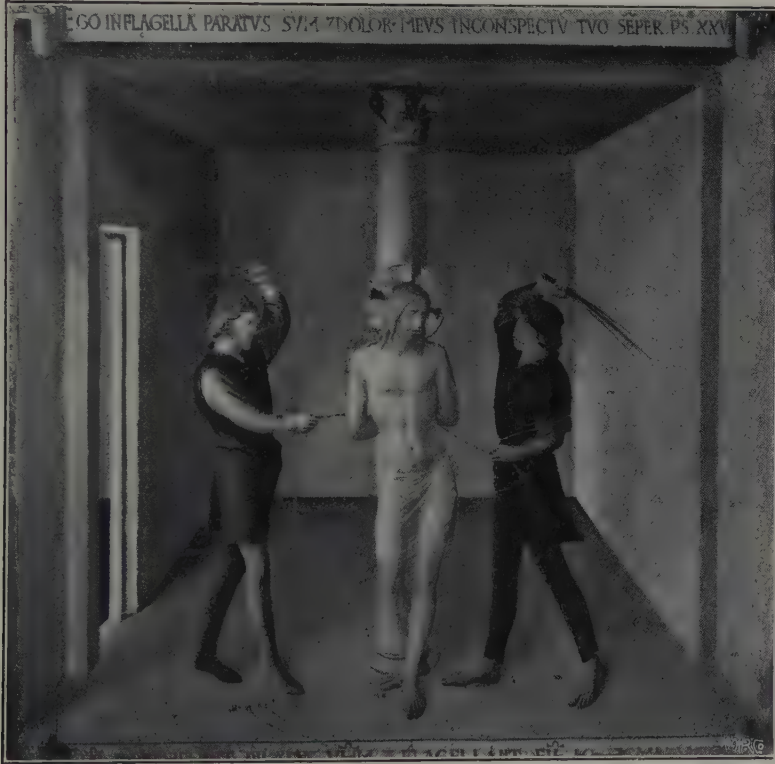


Bild 214. Geißelung Christi. Gemälde von Fiesole.

gestalt ist von ergreifender Ergebung und Geduld. Grausame, wilde Schergen vermag er bekanntlich nicht zu malen. Um so besser gelingt dies dem Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie in Varallo, dem Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio zu Rom (Bild 215), dem Signorelli in der Brera zu Mailand (Bilderschatz Nr. 1652); besonders aber den deutschen Malern, so dem Meister von Meßkirch (Karlsruher Galerie Nr. 89). Häßliche und ungenießbare Martyrerszenen schaffen Carracci (Galerie in Bologna) und Rubens (Dominikanerkirche zu Antwerpen). Im 15. Jahrhundert ist die Geißelungsszene eines der beliebtesten Devotionsbilder (vgl. Schreiber, Manuel Nr. 286—309).

**8. Die Dornenkrönung und Verspottung** (Matth. 27, 27—30. Mark. 15, 17—20. Joh. 19, 2—3) begegnet einigemal in der altchristlichen Kunst; aber die hier gegebene Anregung bleibt in den frühmittelalterlichen Passionszyklen fast unbeachtet, wie sie auch nicht in den ottonischen Bilderbibeln

erscheint. Erst Duccio und Giotto haben den Typus der Dornenkrönung, die im 15. Jahrhundert zum beliebten Devotionsbild wird, geschaffen.

Ob ein Fresko aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts in der Prätextat-Katakomben (Wilpert I Taf. 18), wo man neben einer dornenbekränzten stehenden Person, die mit dem Pallium bekleidet ist, zwei mit Stäben das Haupt dieser Person berührende Soldaten sieht, die Dornenkrönung Christi darstellen soll, ist angesichts der Tatsache, daß Passionsszenen in dieser Zeit sonst gar nicht vorkommen, recht zweifelhaft. Dagegen liegt die Dornenkrönung auf dem berühmten, aus dem 4. Jahrhundert stammenden Passionssarkophag im Lateran vor: vorsichtig legt der römische Soldat

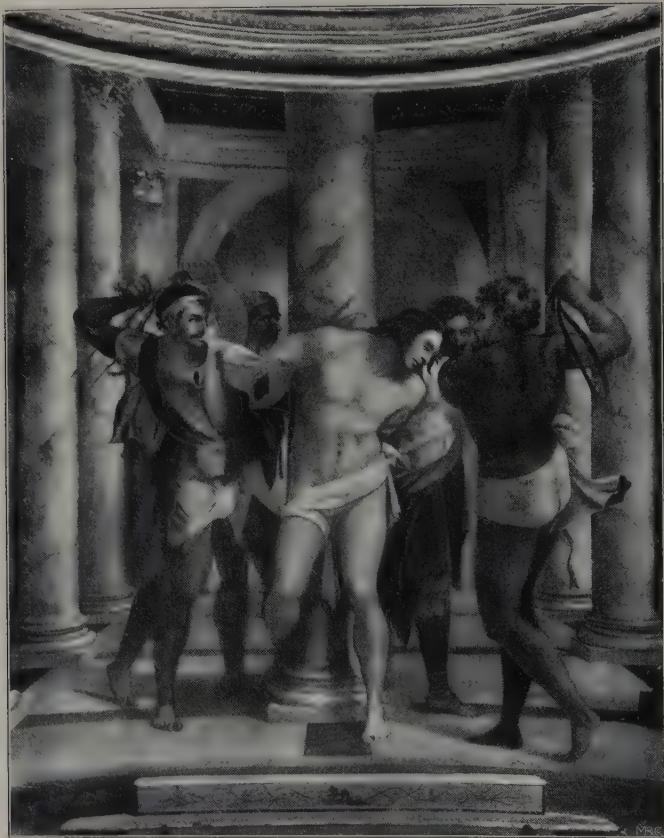


Bild 215. Geißelung Christi.  
Gemälde von Sebastiano del Piombo.

die Krone auf das Haupt des Herrn, der sie, ohne auch nur einen Zug des Leidens oder der Verdemütigung zu zeigen, wie ein Sieger empfängt. Das Cambridge-Evangeliar gibt zwar die Verspottung (Garrucci Taf. 141 2) im Hause des Pilatus, und der Rossanensis die sonst gar nicht dargestellte Gegenüberstellung mit Barabbas, aber nicht die Dornenkrönung. Dagegen erscheint sie in der Rip. B. und auf den Fresken von S. Angelo in Formis. Angedeutet ist sie auch an den Bronzetüren von Benevent. In gotischen Passionszyklen finde ich die Dornenkrönung nur in Straßburg, Ulm und Nürnberg; seit dem 14. Jahrhundert ist Jesus bei der Krönung sitzend dargestellt. In hoher Vollendung begegnet sie schon bei Giotto in der Arenakapelle zu Padua (Bild 216). Giotto hat durch die Gegenüberstellung der fanatischen Judenbande, die dem Pilatus die Tötung Jesu abtrotzen will, und des in stiller Gelassenheit die furchtbare Peinigung freiwillig erduldenen Erlösers dem Beschauer

die Dornenkrönung viel eindringlicher vor die Seele geführt als die Naturalisten der Renaissance, wie Tizian im Louvre (Bild 217). Auch Duccio behandelt auf einem Altarbild in Siena unsern Gegenstand gleich würdig und schön. Fiesole auf seinem Fresko in S. Marco zu Florenz will nicht den historischen Vorgang als solchen schildern, sondern ein Betrachtungsbild für Mönche schaffen: Christus sitzt mit verbundenen Augen erhöht auf einem roten Stein mit einem Stab in der Rechten und der Weltkugel in der Linken. Die Peiniger sind bloß angedeutet, voll gegeben sind jedoch Maria und St. Bernhard.



(Phot. Alinari.)

Bild 216. Dornenkrönung und Verspottung. Gemälde von Giotto.

Ein ergreifendes Dornenkrönungsbild schuf, um einige Beispiele aus späterer Zeit zu erwähnen, Luini in S. Maurizio in Mailand. Tizians Bild im Louvre kann ikonographisch nicht befriedigen, weil nicht der duldende Heiland, sondern die Schergen, die ihre langen Stäbe mit Gewalt auf die Dornenkrone pressen, in den Vordergrund treten; das ist auch bei vielen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts der Fall (vgl. Schreiber, Manuel I Nr. 301—326).

**9. Jesus wird von Pilatus dem Volk gezeigt — Ecce homo —** (Joh. 19, 4—5). Dies ist die jüngste aller Passionsszenen, denn sie begegnet weder in den Manuskripten noch in den verschiedenen Leidenszyklen des frühen und hohen Mittelalters. Ein um so beliebteres Devotionsbild wird



der „Ecce homo“ im ausgehenden Mittelalter. Der Vorgang wird meist auf ein erhöhtes Podium, auf einen Balkon oder in ein Zimmer des Palastes verlegt, so daß der Schmerzensmann durch ein Fenster sichtbar ist. Darunter das schreiende Volk, Soldaten, Priester, Männer, Frauen, Kinder. Das ist das historische Ecce-homo-Bild. Als Ausschnitt daraus wird Christus oft allein in Halb- oder Ganzfigur mit Dornenkrone und Spottmantel, in den gefesselten Händen ein Rohr, vom Schmerz ganz überwältigt, dargestellt.

Es ist interessant zu sehen, daß der Zeichner des Codex Egberti (Kraus Taf. XLVII), den wir auch sonst ganz selbständige Wege gehen sahen, den

Grund zum Ecce-homo-Bild zuerst schafft. Er fügt zwischen den Schluß des 18. Kapitels bei Johannes

(Gegenüberstellung mit Barabbas) und die ersten Verse des 19. Kapitels Pilatus ein, wie er Jesus an der Hand den Priestern und den Soldaten vorführt, die ihn spottweise anbeten. Ein eigentliches „Ecce homo“ wird damit allerdings nicht gegeben, denn Jesus trägt weder



Bild 217. Dornenkrönung.  
Gemälde von Tizian.

in Chiaroscuro dargestellt. Gute Ecce-homo-Bilder sind im Palazzo Pitti zu Florenz von Fra Bartolommeo, Cigoli, Razzi und in S. Maria delle Grazie in Varallo von Gaudenzio Ferrari. (Vgl. Näheres bei Jameson, *History of Our Lord* II S. 91 ff.) Sehr verbreitet wird das historische Ecce-homo-Bild im 15. Jahrhundert in der Form von Holzschnitten (vgl. Schreiber, *Manuel* I Nr. 327—336).

Noch beliebter ist auf dem gleichen Kunstgebiet eine Abart des Ecce-homo-Bildes: Christus allein als Schmerzensmann, lebend und in einem seltsamen Anachronismus schon die Wundmale tragend, in Ganz- oder Halbfigur, bald sitzend, bald stehend oder knieend (vgl. Schreiber a. a. O. Nr. 853 ff.). Die Künstler halten

die Dornenkrone noch zeigt er Spuren der Mißhandlung; der Zeichner will aber in seinem Bild alles zusammenfassen, was Johannes 18, 39—40 und 19, 1—4 erzählt.

Dereigentliche Schöpfer des „Ecce homo“ ist Rogier van der Weyden (Nationalgalerie in London); er selbst und andere haben das Sujet oft wiederholt. Welche

Entwicklung die Szene im 16. Jahrhundert genommen hat, mag am besten ersehen werden aus dem Stich des Hugo Goltzius von 1597 (Bild 218). Ähnlich hat Rembrandt sie zweimal radiert und einmal (1634)

sich hier nicht mehr an die biblischen Berichte, sondern an die Vorführung im geistlichen Schauspiel, vielleicht auch an die Visionen der hl. Birgitta, und wollen der gläubigen Seele den Heiland in seinem traurigsten Zustande vorführen. Der Typus



Bild 218. Ecce homo. Stich von Goltzius.

bleibt auch in der Plastik und Malerei bis ins 18. Jahrhundert hinein in Übung. Dahin gehören auch die Devotionsbilder mit Christus im Kerker: der Herr sitzt



mit gefesselten Händen und blutenden Wunden von einem Soldaten bewacht auf einem Stein; manchmal tröstet ihn ein Engel; oder „Christus im Elend“, eine oft ganz unwürdige Auffassung (der Herr weint oder ringt die Hände). Vgl. das Titelbild Dürers zur „Großen Passion“ (Bild 219). Manche der sog. Erbärmedebilder sind aus diesen Darstellungen herausgewachsen (vgl. auch Revue de l'art



Bild 219. Christus im Elend.  
Titelvignette zur „Großen Passion“ von Dürer.

chrétien 1897 S. 496 ff.). Die Künstler stehen bei diesen Schöpfungen unter dem Eindruck des eigentlichen Schmerzensmannbildes, das uns weiter unten beschäftigen wird. Sie haben es, ich möchte sagen, gedankenlos aus jener andern Situation übernommen.

#### § 40. Der Kreuzweg

Literatur: Barbier de Montault, *Iconographie du Chemin de la Croix*; Didron, *Annales archéol.* XX S. 181 316; XXI S. 18 277; XXII S. 251; XXIII S. 19 105 225; XXIV S. 27; XXV S. 103 159 297. — P. Keppler, *Die XIV Stationen des heiligen Kreuzweges*. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1904. — Millet, *Recherches* S. 362 ff. — N. Paulus, *Zur Geschichte der Kreuzwegandacht*: „Der Katholik“ 1895 I S. 326 ff. — Thurston, *The Stations of the Cross — an account of their history and devotional purpose*. 1906. Ins Französische übersetzt von Boudinhon. Paris 1907.

1. Während die spätmittelalterliche und die neuere Kunst die Leidensgeschichte von der Übergabe des Herrn an die Juden bis zur Kreuzigung, allerdings ohne biblische Unterlage, in einer Reihe von Szenen zu schildern weiß, haben die Künstler bis zum 15. Jahrhundert sich an den summarischen Bericht bei Matthäus, Markus und Johannes gehalten und nur die Kreuztragung dargestellt.



Vgl. Jameson, *History of Our Lord* II S. 100 ff.; „Kunstfreund“ N. F. XVI (1900) S. 49 ff. — Matth. 27, 41—42 berichtet ganz kurz: „Nachdem sie ihn verspottet hatten, nahmen sie ihm den Mantel ab, zogen ihm seine Kleider an und führten ihn fort, um ihn zu kreuzigen. Indem sie aber hinausgingen, trafen sie einen Mann von Cyrene mit Namen Simon, diesen nötigten sie, sein Kreuz zu tragen.“ Mark. 15, 20—21 hat den gleichen Wortlaut. Auf den Bericht bei Luk. 23, 24—32 werden wir gleich zu sprechen kommen. Es ist beachtenswert, daß keiner der Synoptiker sagt, daß Christus das Kreuz selber trug. Dies erfuhren wir aber aus der kurzen Stelle bei Joh. 19, 16—17: „Da übergab er ihnen denselben, daß er gekreuzigt würde. Sie übernahmen also Jesum und führten ihn hinaus. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zu dem Orte, den man Schädelstätte nennt, auf hebräisch aber Golgatha.“

Wenn also auf dem berühmten Passionssarkophag im Lateran, in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Garrucci Taf. 251 5, auch bei R. de Fl., *L'Évangile* II pl. LXXXV 2), auf der Sabinatüre (Wiegand Taf. VIII) gleich beim Auszug aus dem Hause des Pilatus Simon von Cyrene das Kreuz trägt, so erklärt sich das einfach daraus, daß die Künstler sich an die Synoptiker halten. Man darf sich mit dieser einfachen Erklärung um so eher begnügen, also auf einem Elfenbeinrelief im Britischen Museum, vielleicht noch aus dem 4. Jahrhundert (Bild 220), und im Cambridge-Evangeliar Christus von Simon unterstützt das Kreuz trägt. Zu den ottonischen Bilderbibeln fehlt die Kreuztragung; nur der Codex Egberti (Kraus Taf. XLIX) hat sie, aber Simon ist der Kreuzträger, und Christus wird von den Schergen geführt. In die großen italienischen Zyklen von S. Urbano bei Rom, Ferentillo, S. Angelo in Formis, an den Bronzetüren von Benevent, Verona, Florenz, in den Bilderfolgen des Duccio, Lorenzetti, Giotto, Barna usw. ist die Kreuztragung immer aufgenommen, während manche andere sonst übliche Szenen, wie Veronika mit dem Schweißtuch, fehlen. Im 12. Jahrhundert kommt ein neuer Zug in die Kreuztragungsszene: Maria und die übrigen Frauen helfen dem Heiland das Kreuz tragen; so



Bild 220. Kreuztragung.  
Elfenbeinplatte im Britischen Museum zu London.

in den Psalterien II VIII u. XI bei Haseloff a. a. O. S. 143; auch die gleichzeitige französische Kunst kennt auf Glasgemälden das sinnige Motiv (vgl. Cahier, *Vitraux de Bourges*, Étude IV XV u. XVI). Im Tympanon des Hauptportals des Straßburger Münsters trägt ein Mädchen in der einen Hand die Nägel und umfaßt mit der andern den Kreuzesstamm.

Den Heiland mit der Dornenkrone auf dem Haupt das Kreuz tragen zu lassen, wird erst in der Renaissancekunst üblich; in der frühchristlichen und mittelalterlichen Zeit ist das Motiv unbekannt, wie auch die biblischen Berichte zu der Annahme berechtigen, daß man dem Heiland mit dem Spottkleid auch die Spottkrone abnahm.

Zu einem figurenreichen Zug wird die Kreuztragung zuerst in der Schule Giottos. Er selbst läßt in der Arenakapelle zu Padua (Bild 221) den Heiland auf dem Wege nach Golgatha von zwei Kriegsknechten und einer Schar von Juden und Schergen begleitet sein; links steht Maria an der Spitze der mitleidigen Frauen. Aber nicht darin allein besteht das Verdienst Giottos, daß er zuerst die Gruppe künstlerisch aufbaut, sondern vornehmlich darin, daß er den gottmenschlichen Kreuz-



Bild 221. Kreuztragung. Gemälde von Giotto.

(Phot. Alinari.)

träger uns in einer Würde vorführt, die auch spätere Meister nur selten auszudrücken vermochten. Aus der Schule Giottos stammt der Schöpfer der beachtenswerten Kreuztragung in der Sakristei von S. Croce in Florenz. Eine der eindrucksvollsten Darstellungen der Prozession zum Kalvarienberg hat uns ein unbekannter Meister in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella, wie das zuletzt genannte Gemälde noch dem 14. Jahrhundert angehörig, hinterlassen. Fiesole in S. Marco zu Florenz hat die Kreuztragung wieder zur alten Einfachheit zurückgeführt (Bild 222). Nur Maria folgt ihrem Sohne, der von S. Dominikus angebetet wird.

2. Die Ausbildung der Kreuztragung zum förmlichen Kreuzweg mit einer Reihe von Stationen knüpft an den ausführlichen Bericht des



Evangelisten Lukas (23, 26—31) an, insbesondere an die Begegnung und an das Gespräch mit den Frauen. Zu diesen rechnete man im späteren Mittelalter auch Veronika mit dem Schweiß Tuch, obgleich die ursprüngliche Veronika-Legende nicht im Zusammenhang mit der Passion stand. Aus der Tatsache, daß man Simon nötigte, das Kreuz zu tragen, schloß man, daß Christus unter der Last des Marterholzes zu Boden fiel. Da aber nach der Volksvorstellung nicht nur „alle guten Dinge drei sind“, sondern auch

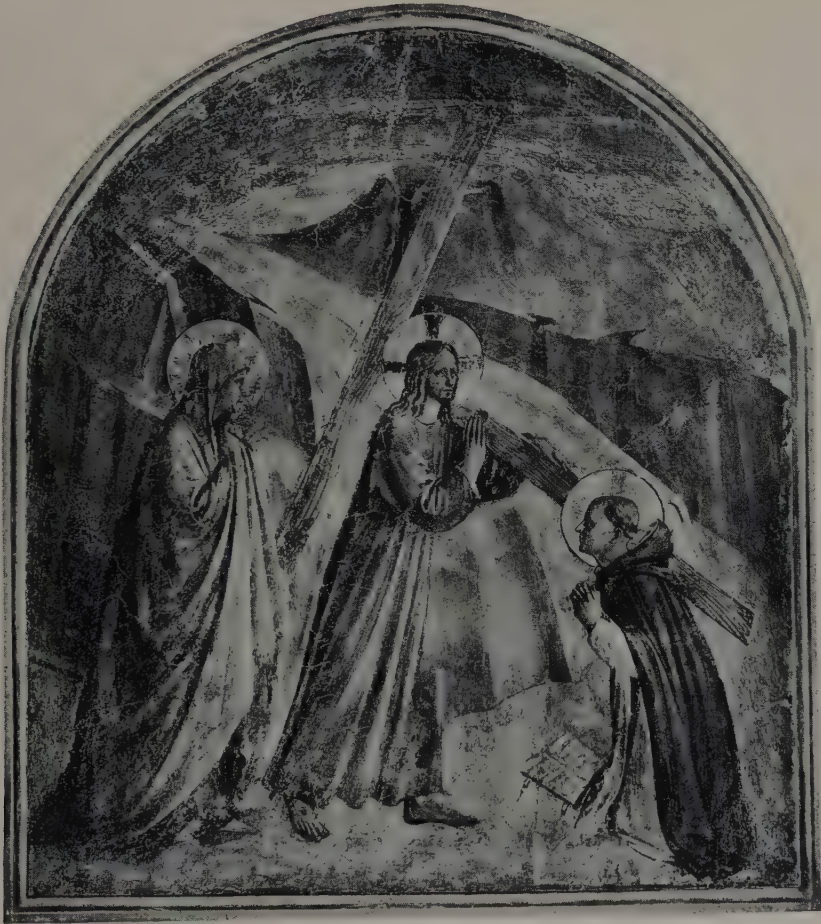


Bild 222. Kreuztragung. Gemälde von Fiesole.

widrige Vorkommnisse sich gerne in der Dreizahl wiederholen, so wurden drei Fälle unter dem Kreuze angenommen.

Vom 15. Jahrhundert ab wird die Zahl der figurenreichen Kreuzschleppungen so groß, daß eine Aufzählung unmöglich ist. Die Ausgestaltung steht einmal unter dem Einfluß der asketischen Literatur, wie der Meditationen des Pseudo-Bonaventura, der Visionen der hl. Birgitta, und dann unter dem der Passionsspiele. Mâle (III S. 64) zeigt dies für das französische Kunstgebiet des 15. u. 16. Jahrhunderts gerade an der vorliegenden Szene. Auch für die deutschen und niederländischen Künstler sind es die auf der Bühne geschauten Aufzüge gewesen, die sie inspirierten, den Leidenszug in der Form einer langen Prozession darzustellen. Gewöhnlich wird entweder der Fall



Jesu unter dem Kreuze oder die Begegnung mit Veronika gewählt. Zur ersteren Klasse nennen wir als Beispiel das bekannte „Spasimo di Sicilia“ von Raffael (im Prado-Museum in Madrid). Aus der nordischen Kunst seien die Kreuztragungen Holbeins d. Ä. in der Karlsruher und Donaueschinger Gemäldesammlung genannt; ferner das außergewöhnlich figurenreiche Bild des Bartholomäus Bruyn im Germanischen Museum zu Nürnberg, das Bild des Meisters von Meßkirch ebenda, ein Kupferstich von Martin Schongauer (Bild 223).

Die Kreuzschleppungen in der Form des Falles Christi unter der Last des Kreuzes wirken vielfach abstoßend wegen des rohen Gebarens der drängenden und zerrenden Kriegsknechte.

Einen tröstlichen und herzerhebenden Zug bekommt sie durch Einfügung der legendären Veronika. Bald kniet sie vor dem Herrn und reicht ihm das leere Tuch zum Abtrocknen des Angesichtes, bald gibt ihr Jesus dasselbe mit dem Abdruck seines Gesichtes, sie dankbar anschauend, zurück. So auf dem Holzschnitt von Martin Schongauer (Bild 224). Nach der älteren Legende (vgl. K. Pearson, Die Fronica, ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter, Straßburg 1887) hatte jene Frau, die der Herr bei Caesarea Philippi vom Blutflusse geheilt hatte (Matth.



Bild 223. Jesus fällt unter dem Kreuze.  
Kupferstich von Schongauer.

9, 20), auf ihre Bitte das genaue Bild (*vera icon*) Christi erhalten. Erst um das Jahr 1400 wird nun diese Legende unter dem Einfluß der Passionsspiele (vgl. Måle III S. 64) mit der Passion in Verbindung gebracht, und Veronika wird jenen Frauen zugesellt, die der Herr nach dem Berichte des Evangelisten Lukas auf dem Kreuzweg anspricht. Das ältere Veronikabild bis gegen 1400 zeigt darum das verklärte Christusbild nach byzantinischer Auffassung von Engeln oder Veronika gehalten. Das jüngere bringt das dornengekrönte Haupt des leidenden Heilandes, wie er es auf dem Schweiß Tuch der mitleidigen Frau auf dem Leidensweg zurückgibt. Dieses im Zusammenhang mit der Kreuzschleppung entstandene Bild Christi wird dann im 15. und 16. Jahrhundert zum selbständigen Sujet und ein beliebtes Andachtsbild. Wir verweisen nur auf die herrlichen Stiche und Holzschnitte von Dürer in der Großen und Kleinen Passion. Sein Kupferstich aus dem Jahre 1513 (Pearson Taf. xvii; unser Bild 100) ist die schönste und würdigste Verkörperung „des Haupts voll Blut und Wunden“: zwei Engel in schwerer Gewandung halten das Schweiß Tuch. Der Christuskopf, mit Dornenkrone und von Blutstropfen bedeckt, ist zwar traurig, aber nicht schmerzzerzissen; kraftvoll und von vollendeter Schönheit.

Nachdem so an der Hand des ausführlichen Berichtes des Evangelisten Lukas die Künstler sich gewöhnt hatten, den Gang vom Hause des Pilatus bis zur Richt-

stätte in mehrere Szenen zu zerlegen, bildete sich im 15. Jahrhundert unter dem Einfluß der Pilgerandachten in Jerusalem der sog. Kreuzweg aus. Zunächst besteht er aus sieben Stationen oder Fällen; sieben Szenen suchte man zu gewinnen, weil sieben eben eine heilige Zahl ist. Sie lauten:

1. Christus trägt das Kreuz.
2. Er fällt das erste Mal.
3. Er begegnet seiner Mutter.
4. Er fällt zum zweiten Mal.
5. Veronika reicht ihm das Schweißtuch.
6. Er fällt zum dritten Mal.
7. Das Begräbnis Christi.

Berühmt ist der Kreuzweg, den Adam Krafft 1490 in Nürnberg für den Weg zum St. Johannis-Kirchhof anfertigte (vgl. Fr. Wanderer, Adam Krafft und seine Schule, Nürnberg 1869, mit Abbildungen aller sieben Stationen). Siehe auch König, Die noch erhaltenen Kreuzwege der sieben Fußfälle in Deutschland und Luxemburg, 1912, und Heckmanns-Fischer, Die sieben Fußfälle, eine alte Volksandacht, Krefeld 1921.

Ähnlich sind in Deutschland bis ins 18. Jahrhundert hinein alle Kreuzwege angelegt, so am Wege von Neuler bei Ellwangen nach Bronnen (vgl. Archiv für christliche Kunst 1893 S. 58 ff.; Keppler a. a. O. S. 34). Manchmal hat man die Passionsszenen in anderer Auswahl in der Siebenzahl zusammengestellt, so an der Kanzel zu Villingen in Baden, zu Freiberg in Sachsen (in Villingen folgende Szenen: 1. Pilatus wäscht die Hände; 2. Veronika; 3. Kreuz-



Bild 224.

Jesus begegnet der Veronika.  
Kupferstich von Schongauer.

Stationen an: 1. Jesus zum Tode verurteilt, 2. mit dem Kreuz beladen, 3. fällt zum ersten Mal, 4. begegnet seiner Mutter, 5. Simon hilft das Kreuz tragen, 6. Begegnung mit Veronika, 7. Jesus fällt das zweite Mal, 8. tröstet die Frauen, 9. fällt zum dritten Mal, 10. wird seiner Kleider beraubt und mit Galle getränkt, 11. wird ans Kreuz geheftet, 12. stirbt am Kreuz, 13. wird in den Schoß seiner Mutter gelegt, 14. wird ins Grab gelegt. Einer der ältesten und wichtigsten „Kreuzwege“ dieser Art ist jener von Januarius Zick (1732—1797) in St. Ulrich zu Augsburg (Abb. Christliche Kunst XVI [1920] S. 156 ff.). Im übrigen hat erst das 19. Jahrhundert, weil es Sitte wurde, die Gotteshäuser mit vierzehn heiligen Stationsbildern zu schmücken, neben vielen minderwertigen Erzeugnissen, auch bedeutende Passionszyklen hervorgebracht.

Eine Abart des Kreuzweges sind die sog. Kalvarienberge. Der berühmteste (Sacro Monte) befindet sich bei Varallo in der italienischen Provinz Novara, wo in 42 Stationskapellen, die sich den Gipfel eines Berges hinanziehen, die wichtigsten Heilstatsachen und besonders alle Vorgänge der Passionsgeschichte teils in Gemälden

tragung neben den zwei Schächern; 4. Annagelung; 5. Kreuzigung; 6. Kreuzabnahme; 7. Grablegung. Vgl. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden II S. 118, und Bode, Deutsche Plastik, Berlin 1886, S. 206).

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde durch die Franziskaner im Abendland eine Kreuzwegandacht mit vierzehn Stationen verbreitet; um diese Zahl herauszubekommen, griffen sie noch weiter, als es „die sieben Fälle“ schon taten, in die Passionsgeschichte auf dem Kalvarienberg hinein und nahmen folgende



(Gaudenzio Ferrari), teils in plastischen Figuren dargestellt sind (vgl. P. Goldhardt, Die heiligen Berge von Varallo, Varese und Orta, Berlin 1908). Über heilige Berge in Böhmen und Mähren siehe Joseph Morper in: Die christliche Kunst XXII S. 121 ff.

## § 41. Die Kreuzigung

### Literatur:

a) Bücher: J. Gretser, De cruce Christi rebusque ad eam pertinentibus. Ingolstadt 1598—1605. — Jameson, The history of Our Lord. 3. Aufl. 2 Bde. London 1872. — Zestermann, Die bildliche Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung. Leipzig 1868. — Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870. — Zöckler, Das Kreuz Christi. Gütersloh 1875. — Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung. Breslau 1878. — Forrer u. Müller, Kreuz und Kreuzigung in ihrer Kunstentwicklung. Straßburg 1894. — Mann, Jesus Christus am Kreuz in der bildenden Kunst. Prag 1897. — G. Schönermark, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 62. Straßburg 1908. — Hoppenot, Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art. Lille 1902. — J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi: Studien über christliche Denkmäler N. F. Heft 2. Leipzig 1904. — L. Bréhier, Les origines du Crucifix. Paris 1908. — Constantini, Il Crocifisso nell' arte. Florenz o. J. — Heitz u. Schreiber, Christus am Kreuz — Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1910. — E. Soyeux, La Croix et le Crucifix — étude archéologique. Amiens 1910. — Vigo, Il Crocifisso nell' arte. Florenz 1911. — Béla Lázár, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellungen: Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 98. Straßburg 1912. — C. Kennedy, The Crucifix. — An outline sketch of its history. London 1917. — Kraus, K. G. II 1 S. 310 ff. — H. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter S. 112 ff. — Wilpert II S. 874 ff. — Millet, Recherches S. 380 ff. — Trens, Las „Majestats“ Catalanas. Barcelona 1923.

b) Aufsätze in Zeitschriften: Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte des Kreuzes: Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen I S. 41. — Grimoüard de Saint-Laurent, Iconographie de la Croix et du Crucifix: Annales archéologiques XXVI S. 5 137 214 357; XXVII S. 5 176 209 239. — Schönermark, Der Crucifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen: Zeitschrift für christliche Kunst XIX S. 197. — Sanoner, Jésus en croix: Revue de l'art chrétien 1907 S. 156 235. — Gougoud, Les plus anciennes représentations irlandaises de la Crucifixion: Revue de l'art chrétien 1914. — J. Sauer, Die spätmittelalterlichen Kruzifixdarstellungen. Separat-Abdruck aus: Ehrengabe deutscher Wissenschaft für Herzog Johann Georg von Sachsen. Freiburg i. Br. 1920. — G. Jerphanion, La représentation de la Croix et du Crucifix aux origines de l'art chrétien: Études CLXXIV (1923) S. 26 ff.

1. Die christliche Kunst des Abendlandes hat die Kreuzigung vor dem 5. Jahrhundert nicht dargestellt; das kann, nachdem wir den abendländischen Bilderkreis aus den Funden in den römischen Katakomben von seinen Anfängen an kennen, mit aller Sicherheit behauptet werden. Im Morgenland dagegen hat man, wohl angeregt durch die Verehrung des heiligen Kreuzes in Jerusalem, frühzeitig versucht, den Tod des Herrn am Kreuze abzubilden. Doch sind nur tastende Versuche erhalten, die auch hier vor dem 5. oder 6. Jahrhundert zu einem feststehenden Typus nicht führten.

Die Frage, warum die frühchristliche Kunst die Kreuzigung Christi so spät dargestellt hat, ist oft erörtert worden; neuerdings beschäftigt sich ausführlich mit ihr Johannes Reil in dem oben genannten Buche über die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, worin er das vormittelalterliche Material lückenlos vorlegt und so ausführlich bespricht, daß sich das Studium der älteren Literatur, soweit sie sich auf den vormittelalterlichen Crucifixus bezieht, erübrigt. Doch haften dem Buche, wie wir schon oben gesehen haben, auch bedenkliche Mängel an, und die Art, wie er das späte Aufkommen der Passionsszenen und insbesondere der Kreuzigungsbilder erklärt, ist abzulehnen. Vielmehr wird man sagen dürfen, daß man die Kreuzigung nicht darstellen wollte, solange das Heidentum, in dessen Augen der Kreuzestod die größte Schmach war, die Herrschaft in der antiken Welt führte. Dazu kommt ein anderes. Die christliche Kunst in ihren Anfängen ist in der ganzen Kirche rein



sepulkral, und aus der Totenliturgie herauswachsend bewegt sie sich fast ausschließlich auf der Linie der sog. Errettungsszenen. Darin hatte wohl die Auferstehung, wenigstens in ihren Vorbildern, nicht aber der Tod Jesu, eine naturgemäße Stelle in der Katakombenkunst.

2. Wie man in der vorkonstantinischen Zeit das Kreuz stets nur verschleierte unter der Form des Monogrammes Christi, des Ankers usw., darstellte, so hat man auch nach einer verdeckten Form der Kreuzigungsdarstellung gesucht und sie in der Orantenstellung Christi gefunden.

Vgl. den Artikel „Kreuz“ in Kraus, R. E. nach De Rossi, *De titulis christianis Carthag.* (Spic. Solesm. IV S. 5 7 ff.); Wilpert, *La croce sui monumenti delle Catacombe*, in N. Bullett. 1902 S. 5 ff.; M. Sulzberger, *Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens: Byzantion II* (1925) S. 387 ff. — Es ist das Verdienst von Béla Lázár, erkannt zu haben, daß die Untersuchung über die Entstehung der Kreuzigungsdarstellung von folgenden Denkmälern auszugehen hat: 1. Eine Gemme des Britischen Museums, in Konstanz in Rumänien gefunden, vielleicht noch dem 2. Jahrhundert angehörig (vgl. Smith, *The Crucifixion on a Greek Gem*, in: *The Annual of the British School at Athens*, Nr. 3, Session 1896–97 [London] S. 202; auch Reil S. 57 f. u. Abb. 2 und Béla Lázár S. 24). Letzterer gibt von dem Stück folgende Beschreibung: „Auf dem durch zwei Striche bezeichneten Erdboden steht in der Mitte der Fläche Christus, von den Füßen bis zum Kopfe fast die ganze Breite der Gemme einnehmend. Während sein Blick auf den Beschauer gerichtet ist, scheint der Körper mit den Füßen etwas nach rechts gewendet zu sein. Er ist nackt und breitet seine beiden, leicht gekrümmten Arme unterhalb des Kreuzquerarmes, der allein vom Kreuz sichtbar ist, aus; doch sind sie nicht angeheftet, sondern frei schwebend. Auf derselben Fläche stehen zu beiden Seiten, über die Hälfte kleiner als er, je sechs anscheinend dürrtüg gekleidete Figuren, sicher die zwölf Apostel. Zuseiten des Querarmes und über ihn hinweg sind die Buchstaben IXΘYC verteilt.“ 2. Ein ägyptisches Amulett, vielleicht aus dem 3. Jahrhundert, in der Nationalbibliothek zu Paris, Cabinet des Médailles (vgl. Schlumberger, *Byz. Zeitschrift II* [1893] S. 187 ff. und Reil a. a. O. Fig. 1). Auf dem unteren Teil die Frauen am Grabe; auf dem oberen Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern. Darunter zwei Mora spielende Soldaten. Christus, in der Orantenstellung und mit dem Kreuznimbus geschmückt, ist mit der Toga bekleidet. Zwischen seinen Füßen wird das Kreuzende sichtbar. Die Füße der Schächer sind umbunden. 3. Im Dom zu Monza befinden sich eine Anzahl von Ampullen mit Darstellungen der Kreuzigung; sie sind wahrscheinlich von Gregor d. Gr. an die Langobardenfürstin Theodelinde geschenkt worden. Hier handelt es sich um das von Garrucci unter Nr. 434 4 abgebildete Stück (vgl. Béla Lázár S. 23 und Abb. 1): „Christus steht zwischen den zwei Schächern mit einem Kreuznimbus über dem Haupt, zwei Soldaten spielen am Fuße des Kreuzes Mora um die Kleider Christi, rechts und links der Baum des Lebens, oben Sonne und Mond als Himmelskörper. Während die Schächer nackt, mit kurzen Lendentüchern bedeckt, an das Kreuz gebunden sind, steht Christus mit langem Gewande, mit edlem Gesichtsausdruck, langem, auf die Schulter fallendem Haare, mit Bart und offenen Augen, in Oranshaltung vor dem Kreuz.“ 4. Ein im russischen Gouvernement Perm gefundener Silberteller (vgl. Reil S. 65 und Abb. 3). Christus, ganz bekleidet und mit wulstförmigem Nimbus um das Haupt, steht in Orantenhaltung auf einem Suppedaneum, das auf einem ziemlich hohen, an einem Hügel aufgepflanzten Vertikalstab ruht. Beide Schächer stehen in ähnlicher Haltung auf einem ähnlichen Gestell unter Christi ausgebreiteten Armen. Unter den Armen der Schächer stehen rechts der Speerträger, links der Schwammhalter; vom Kreuz ist nichts sichtbar, wie sich auch weder an den Händen noch an den Füßen Nagelspuren zeigen. 5. Relief der Holztüre der Sabinakirche in Rom, erbaut unter Papst Cölestin II. (422–432); dieser Zeit gehört wohl auch das Relief an. In ihm ein Werk östlicher Kunst zu sehen, liegt kein Grund vor (vgl. Béla Lázár S. 23; Reil S. 59 f.; Bild 225). Es sei

hervorgehoben, daß Christus hier lebend in Oransstellung auf dem Suppedaneum steht. Seine Hände, hinter denen der Kreuzesbalken angedeutet ist, sind mit großen Nägeln, deren breite Köpfe deutlich sichtbar sind, angenagelt; die Füße dagegen ruhen frei auf dem Pflock und zeigen keine Nägelspuren. Der Orantentypus kehrt übrigens auch auf dem Kandelaber von St. Paul in Rom wieder (Bild 226), woraus mir hervorzugehen scheint, daß dieses Denkmal nicht erst dem 12. Jahrhundert zugewiesen werden darf.

3. Die im Vorstehenden beschriebenen Denkmäler sind die ältesten Versuche, die Kreuzigung Christi darzustellen; sie haben alle den Orans-Christus gemeinsam. Die Christen bedienten sich dieses Motivs, einmal weil die Gläubigen es in seinem wahren Sinne aus den leise angedeuteten Spuren der wirklichen Kreuzigung erkannten, und dann weil die Heiden an solchen Bildern keinen Anstoß nahmen, denn das Orantenmotiv war auch ihnen geläufig.

Neuere Kunsthistoriker und Archäologen wie Strzygowski (Alex. Weltchronik S. 157), v. Sybel (Christl. Antike I S. 258), Wulff (Repert. für Kunstwissenschaft 1911



Bild 225. Kreuzigung.  
Relief der Holztüre von S. Sabina zu Rom.

S. 290 ff.), Béla Lázár (a. a. O. S. 30), machen großes Aufsehen von der Tatsache, daß Orantenfiguren auch in der vorchristlichen Kunst des Ostens vorkommen, und leiten daraus allerlei unhaltbare Hypothesen ab. Es wäre aber ganz unnatürlich, wenn der paganen religiösen Kunst das Orantenmotiv unbekannt wäre, denn es ist ebenso allgemein menschlich wie der Gebetsakt, den es ausdrücken will. Béla Lázár phantasiert über den aus dem heidnischen Orans herausgewachsenen Christus-Orans die tollsten Geschichten zusammen: er sei eine Fiktion der alexandrinischen Theologie und stehe in inniger Beziehung zu der ägyptischen Urreligion usw.; er verrät überhaupt in seinen dogmengeschichtlichen Urteilen krasse Unwissenheit. Aber noch in anderer Beziehung müssen wir uns mit Béla Lázár auseinandersetzen. Er stellt eine neue Kunsttheorie auf und behauptet, man müsse bei den Erzeugnissen der Kunst stets unterscheiden, ob wir es mit einem Künstler mit abstrakter oder konkreter Phantasie zu tun haben; und gerade die verschiedenen Kreuzigungsdarstellungen liefern ihm die Proben für sein Exempel. Grundvoraussetzung bei seinem Beweisgang ist, daß es von Anfang an von jeder Gattung der Kreuzigungsdarstellung Monumente in viel größerer Zahl gegeben habe, als uns heute erhalten sind. Die eine Klasse von Künstlern, die uns den Christus-Orans vorführen, also symbolisch vorgehen, tun dies, weil sie aus ab-

strakter Phantasie heraus schaffen; die andern, die ein historisches Kreuzigungsbild geben nach Art der Rabulas-Miniatur, bilden den Vorgang so ab, weil sie Künstler mit konkreter Phantasie sind. Es mag sein, daß viele Monumente aus dem 2. bis 5. Jahrhundert verloren gegangen sind. In der abendländischen Kunst hat das Kreuzigungsbild in dieser Zeit aber keine Stelle, wie wir aus dem Katakombenzyklus ersehen. In der morgenländischen Kunst sind uns aus dieser Periode nur symbolische Kreuzigungsdarstellungen erhalten; daß es auch andere gegeben hat, ist eine unerwiesene Behauptung. Die Werke von Künstlern mit abstrakter Phantasie, wie das Béla Lázár ausdrückt, sind also die früheren; sie sind die primitiven Versuche. Nun ist es aber eine allgemein anerkannte Tatsache der Logik und Psychologie, daß das geistige Schaffen des Menschen und der Menschheit überhaupt nicht mit der Abstraktion beginnt, sondern zunächst mit konkreteren Vorgängen anhebend erst auf entwickelter Stufe zur Abstraktion fortschreitet. Es ist also verkehrt, die Kreuzigungsbilder mit dem Orans-Christus als Werke von Künstlern mit abstrakter Phantasie anzusprechen, und die Theorie von Béla Lázár ist falsch. Gerade die Gruppe von Bildern, die er zum Beweis seiner Theorie auswählt, widerlegt ihn. Die Künstler der ersten fünf Jahrhunderte haben die Kreuzigung Christi unter dem Symbol des Christus-Orans dargestellt, weil die ganze christliche Kunst unter der Herrschaft des Symbols stand, und weil das Orantenmotiv ihnen eine willkommene Gelegenheit bot, eine verhüllte Darstellung des bei den Heiden verachteten und anstößigen Bildes zu geben. Damit die Christen um so sicherer das Orantenbild, das die Kreuzigung darstellen sollte, als solches erkennen



Bild 226. Kreuzigung  
auf dem Kandelaber von St. Paul  
zu Rom.

konnten, hat man die beiden Schächer beigefügt; auch der Speer- und Schwammhalter sowie die Mora spielenden Soldaten, die bereits den symbolischen Kreuzigungsbildern beigefügt werden, dienen diesem Zweck. Als Elemente für die Datierung oder als charakteristische Merkmale besonderer Typen der Kreuzigungsbilder dürfen sie nicht verwendet werden.

4. Die zweite Stufe auf dem Wege zum historischen Kreuzigungsbild bilden solche Darstellungen, in denen über oder vor dem

Kreuz die Büste oder ein Medaillon Christi erscheint. Regelmäßig werden die Schächer, die Mora spielenden Soldaten, zuweilen auch Johannes und Maria, Sonne und Mond beigefügt.

Es kommen vornehmlich die Ampullen aus Monza in Betracht, die bei Garrucci Taf. 434 2 5 6 7 und 435 1 abgebildet sind. Auch Béla Lázár (a. a. O. S. 32) hat erkannt, daß Reil zu Unrecht von diesen Werken als den ersten Versuchen der Kruzifixdarstellung ausgeht. Schon der Umstand, daß hier überall die *Crux nuda* auftritt, läßt erkennen, daß wir es mit Erzeugnissen zu tun haben, die frühestens um 400 fallen. Nach Reil (S. 35 ff.) ist es wahrscheinlich, daß diese Bilder auf den Kultus des heiligen Kreuzes in Jerusalem zurückgehen, wohin jährlich zwei Pilgerfahrten veranstaltet wurden. Daß die beiden am Fuße des Kreuzes knieenden Personen Pilger seien, ist ein Irrtum von Reil. Zu einer weiteren Verbreitung oder zu monumentaler



Darstellung sind diese Bilder mit Ausnahme eines einzigen Falles in S. Stefano Rotondo in Rom (7. Jahrh.; vgl. Bild 40 bei Schönermark) nie gelangt.

5. Gegen Ende des 4. und im 5. Jahrhundert verläßt die christliche Kunst auf der ganzen Linie die rein symbolische Richtung; man beginnt jetzt die Bibelhandschriften zu illustrieren, und aus Miniaturen zu Joh. 19, 27 ff. sind wohl die ersten Versuche eines historischen Kreuzigungsbildes herausgewachsen. Begünstigt wird sein Aufkommen durch die Abschaffung der Kreuzigung als entehrender Strafe und durch das Zurücktreten des Heidentums. Christus ist hier stets mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen; er lebt und scheint nicht sehr zu leiden; er trägt einen Vollbart und langes, auf die Schultern fallendes, in der Mitte gescheiteltes Haupthaar und ist mit einem bis zu den Knöcheln reichenden Gewande (Colobium) bekleidet. Die Schächerkreuzigung, die Mora spielenden Soldaten, der Schwamm- und der Speerträger, also jene Motive, deren man sich bei den primitiven Versuchen der Kreuzigungsbilder bediente, um die Darstellung aus ihrer symbolischen Unbestimmtheit

herauszuheben, erscheinen auch jetzt vielfach neben dem Hauptbild, je nachdem es die Raumverhältnisse gestatten. Immer mehr wird es Sitte, Maria und Johannes rechts und links vom Kreuze aufzustellen. Das

Abendland übernimmt die-



Bild 227. Kreuzigung  
aus dem Rabulas-Kodex  
in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz.

sen im Orient geschaffenen Typus und führt ihn zur höchsten Entfaltung in einem Bilde in S. Maria Antiqua zu Rom.

Das älteste bekannte Bild dieses Typus ist die vielbehandelte Miniatur im Codex syriacus Nr. 56 der Biblioteca Laurenziana in Florenz, dem sog. Rabulas-Kodex (vgl.

Bild 227). Laut Subskription ist die Handschrift im Jahre 586 von dem Mönche Rabulas im Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien geschrieben worden. Es haben nun neuerdings eine Reihe von Gelehrten behauptet, die Miniatur sei entweder übermalt oder erst im 16. Jahrhundert beigelegt worden (vgl. darüber Näheres bei Reil, Bilderzyklen S. 78 ff. und Kreuzigungsbilder S. 66 ff.). Baumstark untersuchte daraufhin das Bild aufs neue und schreibt (R. Q. XIV S. 79): „Ich gelangte zu der mich selbst überraschenden Gewißheit, daß die Bilder in der Tat aus dem von der Subscriptio der Handschrift genannten Jahr 897 Seleucidarum, d. h. 586/87 n. Chr. stammen.“ Merkwürdigerweise hält Reil die Miniatur für eine spätere Hinzufügung, obwohl er zugeben muß, daß das unter Justin II. in der Apostelkirche zu Konstantinopel am Ausgang des 6. Jahrhunderts angebrachte Kreuzigungsbild nach der überlieferten Beschreibung das gleiche Schema der Komposition aufwies (vgl. Kreuzigungsbilder S. 69 f.). Selbstverständlich hat der syrische Mönch das beschriebene Kreuzigungsschema nicht zuerst erfunden; es muß vielmehr eine längere Entwicklungsreihe vorausgegangen sein, die uns aber nicht mehr erhalten ist, wie es auch für die spätere Zeit an monumentalen Denkmälern im Osten gänzlich fehlt, so daß wir nicht wissen, wie die byzantinische Kunst in der Zeit vom 7. Jahrhundert ab das Kreuzigungsbild auf Grund der in Syrien entstandenen Schöpfungen ausgestaltet

hat. Daß man in Rom das syrische Schema übernahm und der ganzen abendländischen Welt zugänglich machte, können wir genau verfolgen. Der aus Jerusalem stammende Papst Theodor vermutlich (gest. 649) ließ es in der Katakomben des hl. Valentin anbringen, und Papst Johannes VII. (gest. 707) nahm es in seinen Mosaikenzyklus im Oratorium „Praesepe sanctae Mariae“ der alten Peterskirche auf. Doch da von beiden nur dürftige Reste und nicht ganz zuverlässige Abbildungen erhalten sind (vgl. Reil a. a. O. S. 71 ff.), so beschäftigen wir uns nicht weiter mit ihnen, zumal neuere Funde uns zuverlässig erkennen lassen, daß man in Rom das aus Syrien überkommene Schema zu einer ergreifenden Komposition ausgestaltete. Durch die neueren Ausgrabungen auf dem römischen Forum wurde die unter Papst Johannes VII. erbaute Basilika S. Maria Antiqua bloßgelegt und eine Fülle von Wandmalereien trat zu Tage (vgl. die Literatur darüber bei Reil S. 75 und Grüneisen, Sainte-Marie Antique). Das größte Interesse erregte eine unter Papst Zacharias (741—752) gemalte Kreuzigungsgruppe von ergreifender Schönheit (vgl. Bild 228). Christus hängt fast in Lebensgröße, wenig über den Boden erhoben, völlig ausgestreckt und aufrecht, wie wenn er stünde, mit vier Nägeln angeheftet am Kreuze, dessen oberes Ende durch den Nimbus verdeckt wird; darüber der Titulus. Das bärtige, von dunklem Haar umwallte Haupt ist etwas nach rechts geneigt, und seine großen Augen sind auf Maria gerichtet, die den Blick ihres göttlichen Sohnes fest und ruhig erwidert. Der Heiland trägt ein dunkelblaues, ärmelloses Colobium, das mit zwei goldenen, von der Schulter bis zum Saum laufenden Streifen verziert ist. Das schöne Antlitz Mariens umschließt ein großer goldener Nimbus; einen solchen trägt auch die jugendliche, bartlose Johannesfigur. Ein als Longinus bezeichneter Soldat stößt die Lanze in die Seite des Herrn, und man sieht das Blut aus der Wunde spritzen. Der Schwammträger hat einen kleinen Eimer neben sich stehen. Nahe mit diesem Bild verwandt ist das künstlerisch freilich viel minderwertigere, das der Passionistenpater Germano im unterirdischen Oratorium der Martyrer Johannes und Paulus auf dem Cölius im Jahre 1891 gefunden hat (vgl. R. Q. 1891 S. 290 ff.; unser Bild 229). Christus, dessen ehrwürdiges Haupt offensichtlich mit großer Sorgfalt vom Künstler behandelt ist, dessen leicht nach rechts geneigte Haupt ist mit dem Kreuznimbus geschmückt. Maria wird von rückwärts durch eine Frau gestützt. Speer- und Schwammträger sind als Soldaten charakterisiert. Über dem Querbalken des Kreuzes erscheinen je zwei Brustbilder von nimbierten Figuren. Ob man sich darunter die Evangelisten oder Engel zu denken hat, wage ich nicht zu entscheiden. Ein wenig tiefer nach rechts sind in abgetrennter Szene die Mora spielenden Soldaten abgebildet.



Bild 228. Kreuzigung.  
Wandgemälde  
in S. Maria Antiqua zu Rom.

6. Von einem besonders spätrömisch-abendländischen und von einem eigenen byzantinischen Typus der Kreuzigung in der Zeit vom 6. bis 10. Jahrhundert kann also nicht gesprochen werden, wie das in den Kunsthandbüchern gewöhnlich geschieht. Der bärtige Crucifixus mit den langen, gescheitelten Haaren, lebendig am Kreuze, mehr stehend als hängend, von vier Nägeln an Händen und Füßen durchbohrt, mit dem Colobium oder der Ärmeltunika bekleidet, den die syro-palästinensische Kunst im 5. oder 6. Jahrhundert geschaffen hat, ist in der ganzen frühmittelalterlichen Welt vom äußersten Osten bis zum äußersten Westen verbreitet. Daraus hat sich

der bärtige Christustyp mit dem langen, gescheitelten Haar für die Bilder des Erlösers überhaupt bis auf den heutigen Tag als unverlierbares Erbstück erhalten.

Man kann von einem spätrömisch-abendländischen Typus nicht reden, wenn dafür nur ein einziges Exemplar in Betracht kommt, nämlich das bekannte Passionstafelchen aus dem Britischen Museum (Bild 230), das zudem weder örtlich noch zeitlich mit Sicherheit bestimmt werden kann (vgl. die reiche Literatur bei Reil, Kreuzigungsbilder S. 108 ff.). Die ganze Auffassung ist knotig und unbeholfen, derb realistisch; sie erinnert in diesen Stücken an das Bild von S. Sabina, das aber sicher viel älter ist.

Auch von einem eigenen byzantinischen Typus zu reden, muß ich ganz entschieden ablehnen. Bergner (Kunstaltertümer S. 506) und andere zählen zwar, ohne daß sie Beispiele anführen, eine Reihe von spezifischen Merkmalen des byzantinischen Kreuzigungstypus auf und heben insbesondere hervor, daß man im Osten den Heiland am Kreuze sterbend oder schon gestorben dargestellt habe. Wie



Bild 229. Kreuzigung.  
Wandgemälde in der Unterkirche von S. Giovanni e Paolo  
zu Rom.

verhält es sich nun damit? Wenn man die Liste der byzantinischen Kreuzigungsbilder des 9. und 10. Jahrhunderts durchmustert, wie sie Reil S. 95 in ganz unmotivierten Gruppierungen aufzählt, so findet man niemals einen toten Crucifixus, sondern stets den oben beschriebenen Typus. Es sei ausdrücklich nur auf die Kreuzigung in der illustrierten Homiliensammlung Gregors von Nazianz aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, die Rohault de Fleury a. a. O. II S. 88 vortrefflich abbildet, und auf eine Reihe von byzantinischen Psalterien derselben Zeit, die Tikkanen, Die Psalterien im Mittelalter (Helsingfors 1895) S. 59 f., behandelt, hingewiesen. Vgl. auch Dobbert, Zeitschr. f. bildende Kunst IV S. 89 f. Allein, so wird man einwenden, Kardinal Humbert wirft doch im Jahre 1050 in seinem Schriftstück „Constantinopolitanus et Romanus“ den Griechen unter anderem vor, sie machten aus dem Kruzifixbild eine Art Antichrist, indem sie das Bild eines Sterbenden am Kreuze darstellten (vgl. Hefele, Konziliengesch. IV, 2. Aufl. S. 776 und Kraus, K. G. II 1 S. 316). Nach dem Befunde der Denkmäler ist der Vorwurf Humberts vollständig ungerechtfertigt. Tatsächlich ist der Sinn der Stelle, um die es sich handelt, ein anderer. Humbert wirft den Griechen vor: „... quod hominis morituri imaginem affigitis crucifixae imagini



Christi, ita ut quidam Antichristus in cruce Christi sedeat, ostendens se adorandum tamquam sit Deus.“ Der Nachdruck liegt nicht auf „morituri“, sondern auf „hominis“, und der römische Kardinal will sagen: „Ihr heftet an das Kreuz Christi das Bild eines Menschen, der doch zum Tode bestimmt ist, in einer solchen Weise, daß man den Eindruck bekommt, es sitze irgend ein Antichrist am Kreuze, der den Anspruch macht, als Gott verehrt zu werden.“ Der Nachsatz, das byzantinische Kruzifix mache den Eindruck, wie wenn ein Antichrist sich als Gott präsentiere und Anbetung verlange, hätte gar keinen Sinn, wenn Humbert im Vordersatz den Griechen den Vorwurf machte, daß sie den Heiland tot am Kreuze darstellten, denn es liegt in der Natur des Antichristes, daß er gegen Christus auftritt und handelt, also lebendig ist.

Den klarsten Beweis für die allgemeine Herrschaft des oben geschilderten Kreuzigungstypus in der ganzen christlichen Welt liefern uns die irischen Denkmäler, wie sie uns in Miniaturen und einigen Werken der Plastik aus dem 8. bis 10. Jahrhundert noch vorliegen. Wenn die Iren den Crucifixus abbildeten, so taten sie dies zwar in eigenartiger ornamentaler Ausschmückung, aber sie geben stets den aufrechten, ausgestreckten, lebendigen Christus, bärtig, mit langem, gescheiteltem Haupthaar, angetan mit dem ärmellosen Colobium oder der Tunica manicata. Charakteristisch für die irische Eigenart sind die Kreuzigungen in zwei irischen Handschriften, die von Missionaren auf den Kontinent gebracht wurden und sich hier erhalten haben, nämlich das sog. Epistelbuch des hl. Kilian in Würzburg und ein Evangeliarium in St. Gallen, beide aus dem 8. Jahrhundert. Letztere hat zuerst F. Keller in den „Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich“ Bd. VIII, 1851, ediert (vgl. Bild 231), ersterestück im Museum der Kgl. Akademie in Dublin erinnert (vgl. Bild 232).



Bild 230. Kreuzigung  
auf einem Elfenbeintäfelchen  
im Britischen Museum.

liegt jetzt in einer guten photographischen Aufnahme bei Reil Fig. 6 vor (siehe auch Abb. 42 u. 43 bei Schönermark). Die ornamentale Eigenart dieser Bilder ist dadurch bedingt, daß die irischen Miniatoren ihre Erzeugnisse nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Feder schufen; so entstehen schnörkelhafte Gebilde von rührender Naivetät. Ähnlich plump und ungeschickt sind auch die plastischen Werke; es sei nur an ein Bronze-

Ansprechender wirken die irischen steinernen Hochkreuze, die ganz mit Reliefbildern geschmückt sind und im Kreuzstück gewöhnlich die Kreuzigungshandlung darstellen. Berühmt ist das Ruthwellkreuz und das Hochkreuz von Muiredach, die bis zur Gegenwart immer wieder nachgebildet werden. Vgl. Näheres über die irischen Kruzifixe bei Kraus, K. G. I S. 612 ff.; Reil a. a. O. S. 113 ff. und Gougaud a. a. O.

7. Die karolingisch-ottonische Zeit hat uns auffallenderweise monumentale Darstellungen der Kreuzigung nicht überliefert; wir sind in der Beurteilung des Typus dieser Zeit lediglich auf Miniaturen und andere Werke der Kleinkunst angewiesen, die uns lehren, daß man zwar im allgemeinen an dem überlieferten Schema festhielt, aber doch allerlei Veränderungen vornahm. Christus hängt auch jetzt noch lebend mit vier Nägeln angeheftet am Kreuz; er trägt langes, gescheiteltes Haupthaar, aber sein Antlitz ist oft jugendlich bartlos. An Stelle des Colobiums oder der Tunica manicata tritt oft der Lendenschurz. Die symbolischen Begleitfiguren werden durch Oceanus und Terra, Ecclesia und Synagoge, Schlange am Fuße des Kreuzes usw. vermehrt.

Im merovingischen Sakramentar von Gellone bei Toulouse erscheint Christus bärtig mit Lendenschurz; im Drogo-Sakramentar hat das Kreuz breites Titelbrett, das wie ein zweiter Querbalken aussieht: die Füße stehen auf einem Stützpflock, unter dem sich eine große Schlange windet; Maria weint; die Ecclesia fängt in einem Kelch das Blut aus der Seitenwunde auf; Engel halten einen Kranz über dem Kreuz. Im Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek Cod. lat. Nr. 41 ist Christus bärtig und mit Lendenschurz bekleidet; unten am Kreuz die Schlange. Im Gebetbuch Karls des Kahlen (Schatzkammer in München) Christus wiederum bärtig und mit Lendenschurz; am Fuße des Kreuzes ebenfalls die Schlange; oben hält Gott Vater einen Kranz über den Gekreuzigten. In der Evangelienharmonie des Ottfried sieht man Christus jugendlich mit Lendenschurz; aus den Hand- und Fußwunden fließt Blut; das aus den Fußwunden fließende ergießt sich in ein Gefäß. Maria und Johannes äußern lebhaften Schmerz (vgl. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei S. 168 ff.). Über die Schlange am Fuße des Kreuzes vgl. Vöge S. 115.

Aus dem gleichen Geiste heraus komponiert sind die Kreuzigungsbilder auf einer ganzen Reihe von Elfenbeinwerken der spät-karolingischen und ottonischen Zeit, meist Erzeugnisse der Metzger Schule in Form von Buchdeckeln für Evangelien und liturgische Handschriften. Ich beschreibe hier zunächst als Muster dieser ganzen Richtung den Buchdeckel des Cod. lat. 9383 in der Nationalbibliothek zu Paris aus dem 9. Jahrhundert: Christus mit Kreuznimbus, faltenreichem Lendenschurz, langem Haar, kurzem Bart, nicht zu deuten weiß; neben ihr Terra und Oceanus (vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen III S. 572 Fig. 117). Aus denselben Elementen ist die Kreuzigung auf dem Buchdeckel eines im Städtischen Museum zu Metz befindlichen Evangeliars zusammengesetzt, nur sind die Figuren etwas anders verteilt (vgl. Fig. 119 bei Kraus a. a. O. S. 581); bemerkenswert ist auch, daß das Kreuz sich über einer reich ornamentierten Säule erhebt, die eine Darstellung des Sündenfalles trägt. Die Evangelisten tragen die Köpfe ihrer Symbole. Ganz nahe damit verwandt sind die Buchdeckel von Cod. lat. 9388 in Paris, von Cim. 53 u. 60 in der Münchener Staatsbibliothek, dann mehrere Tafeln im Kensington-Museum zu London (publiziert von Westwood, Ivories Nr. 252 253 255). Ein ganz hervorragendes Stück ist der Buchdeckel von Cim. 57 in der Staatsbibliothek zu München, der die Ikonographen schon viel beschäftigt hat (Bild 233): Christus bartlos mit Lendenschurz; neben dem Kreuz rechts der Lanzenträger Longinus mit Ecclesia und links der Schwammträger Stephaton mit

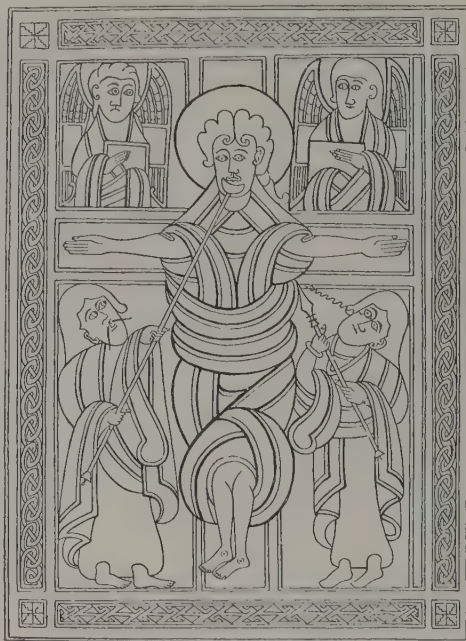


Bild 231. Kreuzigung.  
Irische Miniatur aus einem St. Galler  
Evangeliar.

Hände und Füße — letztere auf einer kurzen Fußbank stehend — durchbohrt; rechts vom Gekreuzigten Maria und Johannes, die die Hände klagend ausstrecken, links Ecclesia und Synagoge im Streitgespräch. Über dem Kreuz Sonne und Mond personifiziert und die vier Evangelisten mit ihren Emblemen. Unter dem Gekreuzigten Schwamm- und Speerträger, daneben Auferstehende, die aus Grabmonumenten herauskommen. Am Fuße des Kreuzes sitzt eine weibliche, nach oben blickende Gestalt mit Fahne und Diskus, die ich



Johannes; weiter zurück hinter Longinus fünf Frauen, die klagend sich nahen; hinter Johannes wiederum die Ecclesia, die einer sitzenden Frau mit Mauerkrone einen Diskus überreicht; über der Kreuzigung oben die Hand Gottes, daneben Sol auf einem mit vier Pferden bespannten Wagen fahrend und Luna auf einem Wagen, den vier Rinder ziehen. Unmittelbar über dem Kreuz schweben drei Engel. Die Darstellung der Kreuzigung ist verbunden mit der der Frauen am Grabe und der Auferstehung der Toten. Unten in den Ecken sind Mare und Terra gelagert. Vgl. Näheres über die daran sich knüpfende Literatur Vöge S. 112 ff. Auf dem Buchdeckel des Echternacher Kodex zu Gotha erhebt sich das Kreuz über der Terra (Schönermark Abb. 49).

Man kann hiernach also sagen, daß man im fränkischen Reich vom 8. bis ins 11. Jahrhundert hinein einen einheitlichen Kreuzigungstypus besaß, der eigenartig von den vorausgehenden und nachfolgenden Typen absticht durch die reiche Zugabe von symbolischen Nebenfiguren. Christus ist regelmäßig lebendig ans Kreuz geheftet und trägt gewöhnlich den Lendenschurz.

Allerdings die Reichenauer Malerschule, der wir in der zweiten Hälfte des 10. und im beginnenden 11. Jahrhundert eine so große Zahl von illustrierten Handschriften verdanken (vgl. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau S. 16 ff.), stellt die Kreuzigung anders dar. Wir geben hier das Bild aus dem Codex Egberti wieder (Bild 234).



Bild 232. Kreuzigung  
auf einer Bronzeplatte in Dublin.

Damit ist das Bild in Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek (vgl. Abb. 8 bei Vöge S. 61) und jenes in der ottonischen Handschrift im Aachener Münsterschatz (Beissel, Bilder der Handschrift des Kaisers Otto Taf. xxx) zu vergleichen. Die Übereinstimmung ist so groß, daß entweder ein und derselbe Zeichner alle drei geschaffen hat, oder daß sie wenigstens aus der nämlichen Malerschule (Reichenau) hervorgegangen sind. Es kommen dazu noch einige Miniaturen in Handschriften derselben Schule, die Vöge S. 218 beschreibt. Wenn

Stockbauer S. 205

glaubt, daß hier eine Nachahmung der Miniatur des Rabulas vorliegt, so irrt er. Zunächst fällt bei der Reichenauer Schule der vollständige Verzicht auf die symbolischen Begleitfiguren, die uns oben regelmäßig begegnet sind, auf. Das hat seinen Grund darin, daß die Reichenauer Künstler Bibelhandschriften illustrieren und sich an den Text Joh. 19, 18 ff. halten, während die besprochenen Kreuzigungsbilder liturgische Handschriften zieren. Dazu kommt ein anderes: die Gestalt Christi am Kreuz ist genau die gleiche, die sie vorher in den evangelischen Erzählungen immer wieder abgebildet haben; nur das Obergewand bleibt weg. Für die Form des Kreuzes diente ihnen ein geschmiedetes Bronzekreuz (Vortragskreuz) als Modell; man sieht das ganz deutlich in Cim. 58 (bei Vöge S. 61), wo das untere Ende des Kreuzes in einen Dorn zum Einfügen in einen Holzschaft endet. Der zweite Querbalken, der dem Kreuz ein fremdartiges Aussehen gibt, ist nichts anderes als der etwas zu



breit ausgefallene Titulus (vgl. Sakramentar von Gellone). Die Schächer hängen an T-förmigen Holzkreuzen; daß sie die Arme über das Querholz zurückzwängen — später ist das oft zu beobachten —, finde ich hier zum ersten Mal.

8. Der sog. romanische Typus der Kreuzigung hat den Crucifixus, wie ihn die karolingisch-ottonische Kleinplastik bildete, übernommen und ihn unter dem Gesichtspunkt des Andachtsbildes ausgestaltet. Gefördert wurde diese schon bei den Iren (Hochkreuze) und in Rom im 8. Jahrhundert einsetzende Richtung durch die Sitte der Stations-,

Altar- und Triumphkreuze. Erst die frühromanische Periode kennt in dieser Klasse von Denkmälern den Gekreuzigten mit der Königskrone. Alle Nebenfiguren, wie die Schächer, Schwamm- und Speerträger, die um den Rock des Herrn spielenden Soldaten, kommen bei den plastischen Stand- und Hängekreuzen natürlich in Wegfall. Dafür konzentrieren die Künstler ihre ganze Sorgfalt auf die Hauptfigur, den Gekreuzigten, den sie zwar möglichst ausdrucksvoll zu gestalten suchen, dabei aber vielfach Gebilde von großer Ungeschlacht-



Bild 233. Buchdeckel mit Kreuzigung, den Frauen am Grabe und der Auferstehung der Toten von Cim. 57 der Staatsbibliothek zu München.

in der Form der Typologie, wie sie uns in der „Biblia Pauperum“ vorliegt.

In der romanischen Periode, also im 11. und 12. Jahrhundert, setzt bekanntlich auf allen Gebieten der menschlichen Kultur eine Blütezeit ein; überall sucht man sich von den alten, verbrauchten Formen zu befreien oder sie in nationaler Eigenart umzugestalten. Dieser Umstand und die große Zahl von Denkmälern, die uns jetzt entgegentreten, erschweren die klare Herausschälung eines einheitlichen Typus. Die vielen pla-

heit und auffallen-

der technischer Unvollkommenheit zustande bringen, weil die Vorbilder antiker Plastik, die bis in die

Karolingerzeit nachwirkten, unterdessen in Vergessenheit geraten sind. Dagegen sind die gemalten Triumph- und Devotionskreuze Italiens, die im 12. und 13. Jahrhundert in überraschend großer Zahl auftreten, nicht bloß ikonographisch, sondern auch kunstgeschichtlich sehr beachtenswerte

Erscheinungen. Die Manier, das Kruzifix mit symbolischen Begleitfiguren zu umgeben, wie sie uns in der Karolingerzeit begegnet ist, erhält sich auch in dieser Periode, und zwar

stischen Kruzifixe, die wir jetzt finden, verdanken ihre Entstehung der Umwandlung des frühchristlichen Baldachinaltars in den romanischen Retabelaltar, auf dem das Kreuz seine regelmäßige Stelle hat, und der zu Ende der karolingischen Zeit einsetzenden Ausgestaltung der Karfreitagsliturgie mit der Adoratio crucis als Mittelpunkt. Als charakteristisches Beispiel für die Auffassung des Crucifixus in Deutschland und überhaupt im germanischen Norden im 11. Jahrhundert sei auf die Kreuzigungsgruppe zu Innichen (Bild 235) verwiesen: Christus, mit der Königskrone geschmückt, scheint mit wagrechten Armen vor dem Kreuz zu stehen; die Gliedmaßen sind meist zu lang und dünn, die Brust ist eingefallen, die Rippen herausgearbeitet. Im 12. Jahrhundert werden diese mit der Königskrone geschmückten Kruzifixe selten und verschwinden dann ganz. So trägt der Crucifixus aus der St. Emmeramskirche in Mainz, um 1160, statt der Königs- die Dornenkrone (Bild 236). Vgl. Näheres über Altar- und Prozessionskreuze bei Stockbauer S. 251 ff. und Schöner-



Bild 234. Kreuzigung aus dem Codex Egberti.

mark Abb. 54. Größere Kruzifixe aus Holz, wie wir sie im 13. Jahrhundert in Wechselburg (Bild 237), Naumburg usw. finden, sind für die frühromanische Periode in Deutschland nur in geringer Zahl nachzuweisen. Es sei noch auf das Kruzifix im Dom zu Braunschweig hingewiesen, das laut Inschrift von einem Meister Imervard gefertigt ist: Christus lebend, in langem Rock, mit ältlichen Zügen, langem geteiltem Bart, und ein ähnliches Kruzifix in Emmerich (abgeb. R. Q. 1901 Taf. III und Schönermark Abb. 45).

Dagegen ist das klassische Land des triumphierenden Crucifixus Italien, näherhin Umbrien und Toskana, wo die Maler es, nach der großen Fülle von erhaltenen Denkmälern zu schließen, als ihre Hauptaufgabe angesehen zu haben scheinen, Kruzifixe zu malen. Über die Kruzifixe des Mittelalters in Italien vgl. Crowe und Cavalcaselle, *Ital. Malerei I* S. 129 ff.; Thode, *Franz von Assisi* S. 443 ff.; Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I*, Leipzig 1899, S. 168 ff.; H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 77 ff. Schon die äußere Zurichtung dieser Kreuze ist eigenartig. Der Maler ließ sich die Kreuzesform aus Tafelholz herrichten, und zwar derart, daß das senkrechte Brett rechts und links vom Leibe Christi zur Aufnahme der Begleitfiguren oder kleineren Passionsszenen erweitert wurde; auch die Endigung



des Kreuzes über dem Haupt Christi und der Querarme werden vielfach zur Aufnahme kleinerer Bilder erweitert. Der Crucifixus, der in Italien bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts auf dieses so geformte Tafelkreuz gemalt wurde, ist regelmäßig der triumphierende Erlöser. Zwar trägt er hier keine Königskrone, aber er hängt oder steht vielmehr schmerzlos am Kreuze. Die Beine stehen senkrecht nebeneinander, die Arme sind mit einer leichten Krümmung ausgestreckt. Der Kopf, kurz-bärtig, mit langem, gescheiteltem Haar, hebt sich von einem Kreuznimbus ab und ist kaum merklich zur Seite geneigt, die weitgeöffneten Augen blicken freundlich herab, wie auch der ganze Gesichtsausdruck keinen Schmerz verrät; die vier Nägel, mit denen er angeheftet ist, scheinen ihm keinerlei Belästigung zu bereiten. Als vorzügliches Beispiel solcher italienischer Triumphkreuze sei hier jenes aus Santa Chiara zu Assisi mitgeteilt (Bild 238).

Ähnliche Kreuze in S. Michele in Foro zu Lucca, im Stadthaus daselbst, im Dom zu Spoleto, datiert aus dem Jahre 1187; auch Pisa, Siena, Arezzo und fast jede umbrische Stadt besitzt solche in hoher Verehrung stehende Denkmäler (vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 79 f.). Seltener als die gemalten Kruzifixe sind im 12. und 13. Jahrhundert in Italien die aus Holz geschnitzten; ich erwähne eines aus Bologna (in einer Seitenkapelle des Domes) mit Maria und Johannes und eines aus Piacenza (in der

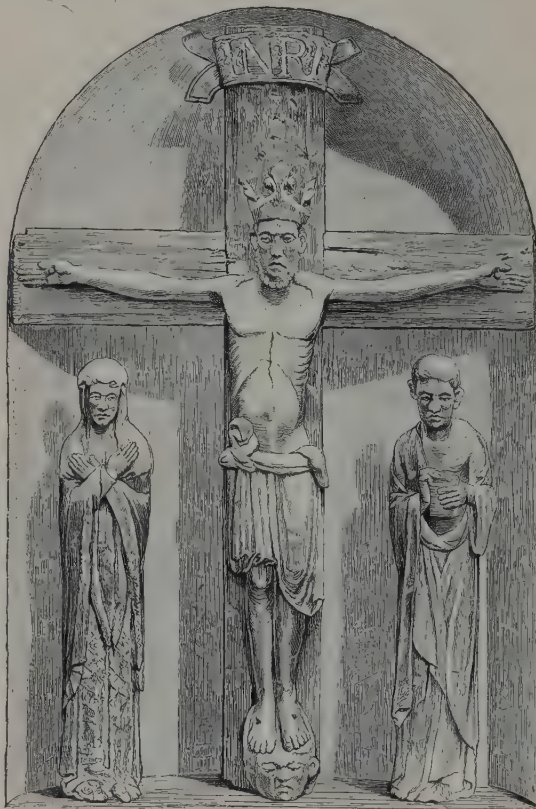


Bild 235. Kreuzigungsgruppe zu Innichen in Tirol.

rheinischer und niederdeutscher Emaillkunst wie Antependien, Tragaltären (vgl. Stockbauer a. a. O. S. 224 ff.). Im übrigen verweisen wir hier auf unsere obigen Ausführungen über die typologische Manier und erinnern daran, daß Kompositionen dieser Art, die aus den Gelehrtenstuben der scholastischen Theologie herausgewachsen waren, niemals volkstümlich wurden. Als gelehrte Spielerei muß auch die Miniatur im Perikopenbuch der Äbtissin Uota von Moosberg aus dem Jahre 1070 (Münchener Staatsbibliothek Cim. 54) angesprochen werden, worin durch eine Fülle von Auf- und Umschriften und symbolischen Figuren die Gestalt des Gekreuzigten geradezu erdrückt oder doch in den Hintergrund gedrängt wird (Bild 239). Zur Mitbestimmung des romanischen Typus der Kreuzigung dürfen solche Absonderlichkeiten nicht verwendet werden.

Kirche San Savino). Der berühmte Volto santo im Dom zu Lucca gehört wahrscheinlich einer früheren Periode an (siehe unten).

Beliebt ist in dieser Zeit die typologische Umstellung des Kruzifixes, d. h. es werden neben der Kreuzigung die alttestamentlichen

Vorbilder des neutestamentlichen Opfers angebracht, so das Opfer Abels, Melchisedechs, die Opferung Isaaks, die eherne

Schlange usw.

Merkwürdigerweise begegnet diese Sitte fast nur auf französischen Glasgemälden, dann auf den

Erzeugnissen



9. Das Kruzifixbild des 13. Jahrhunderts erfordert eine gesonderte Betrachtung, denn die Veränderungen, die jetzt eintreten oder vielmehr herrschend werden, sind so groß und einschneidend wie in keiner andern Zeit: Christus wird tot oder sterbend dargestellt, der Körper ist herabgesunken, die Füße übereinandergekreuzt und mit einem Nagel angeheftet. Die Auffassung, daß diese Änderungen unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst eingetreten sind, ist abzulehnen; das neue Kruzifixbild ist vielmehr aus der fröhscholastischen Satisfaktionstheorie



Bild 236. Kruzifix aus der St. Emmeramskirche in Mainz, jetzt zu Udenheim in Hessen.

und der daran sich anknüpfenden mystischen Versenkung des christlichen Geistes in den Opfertod Jesu Christi herausgewachsen.

Ikonographische Typen pflegen aus methodischen Gründen nach den großen Entwicklungsphasen in der Kunstgeschichte abgegrenzt zu werden; tatsächlich fallen sie aber zeitlich niemals ganz zusammen, denn der ikonographische Typus wächst aus anderer Wurzel als die formale Gestaltung und die ästhetische Formgebung. So fällt der hier zu behandelnde Typus der Kreuzigung zum Teil in die romanische, zum Teil in die gotische Periode der Kunstgeschichte, denn schon im Anfang des 11. Jahrhunderts finden wir vereinzelt Christus am Kreuze sterbend dargestellt, so

auf dem sog. Lotharkreuz im Münsterschatz zu Aachen (abgeb. bei Bock, Pfalzkapelle I 1 Fig. 15 16 und Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie* I Taf. 32), dann auf einem aus den Tagen des hl. Bernward stammenden Kreuze im Domschatz zu Hildesheim (Abb. Beissel, *Der hl. Bernward*, Hildesheim 1895, Taf. III). Sterbend finden wir Christus auch schon in dem von Kaiser Heinrich II. nach Bamberg gestifteten Prachtkodex in der Staatsbibliothek zu München, Cim. 60, und in der bekannten Miniatur der Herrad von Landsperg (Bild 240). Im 13. Jahrhundert gelangt dieser Typus dann zur allgemeinen Herrschaft. Man erkennt das am deutlichsten aus der Untersuchung von Haseloff über eine Reihe von illustrierten Psalterien des 13. Jahrhunderts (Thüringisch-sächsische Malerschule S. 143 ff.). Christus ist hier, mit einer Ausnahme, stets mit geschlossenen Augen gemalt; das Haupt ist auf die rechte Schulter herabgesunken, über beide Schultern fallen Haarlocken vorn herüber; die Arme sind in flachem Bogen ausgespannt; der Körper ladet etwas nach seiner rechten Seite aus. Die Seitenwunde ist fast immer angegeben. Die Bekleidung besteht aus dem in der Mitte geknoteten

Schurz. Seit  
Stockbauer

(S. 290) wird dieser Typus für byzantinisch erklärt; aber schon Haseloff (S. 148) äußerte seine Bedenken: „Allerdings hat der gedachte Typus mit vielen byzantinischen Darstellungen Gemeinsames; daß aber wirklich ein so allgemein verbreiteter Typus

auch wohl schon mit der Ausbiegung des Körpers nach links dargestellt ist (vgl. Dobbert, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* XV S. 155), aber gerade die bekanntesten Kruzifixe dieser Zeit von byzantinischer Herkunft im Abendland zeigen uns eine wenig bewegte, lebende Christusfigur. Es sei an folgende Denkmäler erinnert: Kreuzigungsgruppe in S. Angelo in Formis (abgeb. bei Kraus, *K. G.* II 1 Fig. 40); Elfenbeintafel in der Pariser Nationalbibliothek (abgeb. bei Dobbert a. a. O. S. 155); Elfenbeinrelief zu Berlin, ehemaliges Königl. Museum Nr. 447a; Miniatur des Ms. gr. 74 in der Pariser Nationalbibliothek (abgeb. bei R. d. Fl., *La Sainte Vierge* I Taf. 16); Miniatur des Ms. gr. 1156 in der Vatikanischen Bibliothek (abgeb. ebd. Taf. 48). Die Behauptung also, daß der abendländische Kruzifixtypus, wie er sich im 12. und 13. Jahrhundert gestaltete, auf Rechnung byzantinischen Einflusses zu setzen sei, ist vollständig haltlos. Die abendländische Kunst hat vielmehr ihren Typus geschaffen unter dem Einfluß der fröhscholastischen Theo-



Bild 237. Kreuzigungsgruppe in Wechselburg.

wesentlich fremden Anregungen seine Entstehung verdankte, bedürfte genauen

Beweises. Es liegt näher, anzunehmen, daß die abendländische Kunst, indem sie damals dazu übergang, den Opfertod Christi, nicht die Kreuzigungsszene darzustellen, selbst ihren Typus entwickelte.“ Es ist zuzugeben, daß es in der byzantinischen Kunst im 11. und 12. Jahrhundert Kruzifixbilder gibt, auf denen Christus mit geschlossenen Augen, verstorben, entweder in aufrechter Stellung oder

logie. Zwar haben die katholischen Theologen auf Grund der Heiligen Schrift von jeher gelehrt, daß der Tod Christi am Kreuze ein Opfertod war, und daß ihm der Charakter einer stellvertretenden, d. h. an Stelle der schuldigen Menschheit Gott geleisteten Genugtuung eigne und so durch den Tod Christi die Erlösung vollbracht worden sei; aber eine vollständige spekulative Satisfaktionstheorie entwickelte erst der hl. Anselm (1033—1109) in seiner berühmten Schrift „Cur Deus homo“. Der Grundgedanke dieser Spekulationen über die Menschwerdung, der die theologischen Schulen nun unablässig beschäftigte und sich im praktischen religiösen Leben tief verankerte, war der, daß Jesus Christus, indem er freiwillig am Kreuze starb, Gott das denkbar vollkommenste Opfer darbrachte und ihm nicht nur eine



Bild 238. Kreuz aus S. Damiano,  
jetzt in S. Chiara zu Assisi.

genügende, sondern eine überreiche Genugtuung leistete. Diese Erwägungen und die unter dem Einfluß der Kreuzzugsbewegung entstandene Verehrung des Leidens Christi haben besonders in Italien schon im 12. und besonders im 13. Jahrhundert fast in allen Gotteshäusern zur Erstellung von monumentalen Kruzifixbildern geführt, die fast regelmäßig auf einem in Kreuzesform hergerichteten Brett gemalt waren und, wie wir gesehen haben, bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts den Typus des triumphierenden, dann aber ausnahmslos den des toten Christus aufweisen. Das älteste datierbare Kruzifix mit dem toten Christus ist jenes von Giunta Pisano, das ursprünglich in der Oberkirche von Assisi hing und sich jetzt in Gualdo befindet; es trägt



die Jahreszahl 1236, während das letzte datierbare Kruzifix mit dem triumphierenden Heiland aus dem Jahre 1238 stammt. Überall in Umbrien und Toskana finden wir jetzt Kruzifixe des neuen Typus in ergreifender Gestaltung (siehe die Aufzählung bei Zimmermann a. a. O. S. 180 ff. und H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 72 und Fig. 1—11 13—26 bei Venturi, Storia V). Freilich entstehen jetzt auch recht häßliche Gebilde von handwerklichen Meistern: „der plumpe, geschwollene Leib hängt schwer am Kreuz und biegt stark nach der Seite aus, weil die aufgenagelten Füße dem Herunterhängen Widerstand entgegensetzen. Die Gesichtszüge sind im Todeskampfe verzerrt, die Augenbrauen nach der Mitte scharf in die Höhe gezogen“ (Zimmermann S. 180). Es muß aber hinzugefügt werden, daß diese Periode auch Kruzifixbilder schuf, die



Bild 239. Kreuzigung aus dem Perikopenbuch der Äbtissin Uota.

zu den eindrucksvollsten Schöpfungen aller Zeiten gerechnet werden dürfen. Wir nennen vor allem die Kreuzigung Cimabues im Chor der Oberkirche in Assisi. Leider läßt sich das stark beschädigte Gemälde nicht gut abbilden: es sei darum die Beschreibung eines neueren Kunsthistorikers hier wiedergegeben: „Wild wehen die Gewänder der klagenden Engel, die um den Gekreuzigten fliegen und sein Blut auffangen, heftig flattert das Lendentuch, mit dem der Erlöser bekleidet ist. Aber diese heftige Bewegung gehört nur zu dem äußern Ausdruck des Seelensturmes, welcher alle Beteiligten durchweht. Das Volk hat sich rechts und links zu den Füßen des Kreuzes zusammengedrängt, einige zeigen erregt mit ausgestreckten Armen nach

dem Gekreuzigten, andere haben in tiefem Schmerz ihren Bart erfaßt, andere unterhalten sich klagend miteinander. . . . Auf der linken Seite stehen in erster Reihe die Angehörigen Christi; die Madonna zunächst dem Kreuz wirft in wildem Schmerz beide Arme empor und scheint, den Blick nach dem sterbenden Sohn hinaufgerichtet, heftig aufzuschreien. Die andern Frauen sprechen klagend miteinander, der Jünger Johannes, welcher sie anführt, hat sich zu ihnen zurückgewendet und die Hand der ihm zunächst Stehenden zum Ausdruck des gleichen Schmerzes erfaßt. Zu den Füßen des Kreuzes ist der hl. Franz in innigem Gebete niedergesunken. . . . Wie auf früheren Kruzifixen ist der Leib Christi weit ausgebogen, aber hier ist das zum Ausdruck gewaltiger Wucht und herber Größe benützt“ (Zimmermann S. 215). Was Cimabue auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei erstrebt und auch erreicht, nämlich Naturwahrheit und psychologische Vertiefung bei den Begleitfiguren, das haben zum Teil schon vor ihm die Pisani auf dem Gebiet der Plastik versucht. So zeigt auf der Kanzel des Niccolò Pisano (1260) im Baptisterium zu Pisa (Bild 241)

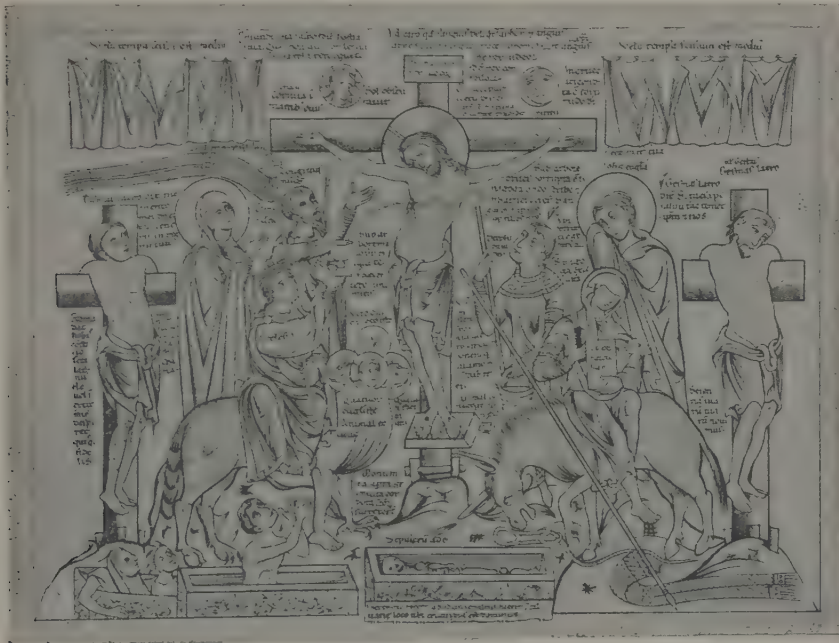


Bild 240. Kreuzigung  
aus dem „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg.

der Körper Christi zwar noch die gewaltigen, von der Macht des Todes ungebrochenen Formen eines leidenden Herkules, aber auf der wenig späteren Kanzel in Siena und auf den Kanzeln des Giovanni Pisano in Pisa und Pistoja ist der Leib des Erlösers mit erschreckender Naturwahrheit zusammengebrochen, und bei den Begleitfiguren kommt der Schmerz in fast häßlicher Weise zum Ausdruck (vgl. Venturi IV Fig. 2 3 39 134).

Figurenreiche Darstellungen der Kreuzigung monumentalen Charakters sind im 13. Jahrhundert in Deutschland und überhaupt diesseits der Alpen kaum zu konstatieren. Eine Ausnahme machen nur zwei Bilder aus Soest, die gewöhnlich als deutsche Erzeugnisse des 13. Jahrhunderts angesprochen werden, nämlich eine Wandmalerei aus der Hohnekirche dortselbst (abgeb. im „Christlichen Kunstblatt“ 1884) und ein Antependium aus der Wiesenkirche, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (siehe Abb. 61 bei Schönermark). Auf der Wandmalerei steht Longinus zunächst dem Kreuz, im Begriffe mit der Lanze in die Seite des Herrn zu stoßen; hinter ihm sinkt

Maria in die Arme des Johannes. Drei klagende Frauen schließen diese Szene. Rechts erhebt Stephaton das Schwammrohr; hinter ihm Juden und Soldaten. Eine ähnliche Anordnung zeigt das Antependium; aber über dem Querbalken des Kreuzes erscheinen auf beiden Seiten eine große Schar von klagenden Engeln. Diese beiden Bilder fallen vollständig aus der deutschen Kunstentwicklung heraus; niemals hat vorher ein deutscher Meister Freunde und Feinde in dieser Weise um das Kreuz gruppiert; keiner hat einen so edlen Leib mit kunstvoll geknotetem Schurz geschaffen. Diese Eigenschaften und besonders die Engelsgruppen über den Querbalken erinnern an Cimabue und Giotto. Byzantinisch kann man diese Erzeugnisse auch nicht nennen, denn der byzantinischen Kunst ist das Kreuzen der Beine und die Befestigung mit nur einem Nagel gänzlich unbekannt.

Im 13. Jahrhundert tritt eine der wichtigsten Neuerungen im Kruzifixbilde ein, nämlich das Übereinanderlegen der Füße und die Durchbohrung mit einem Nagel. Diese Erscheinung ist die natürliche Folge des neuen Typus. Wenn nämlich Christus tot oder sterbend dargestellt wird, legen sich bei der seitlichen Ausweichung des Körpers die Beine ganz natürlicherweise übereinander, und es war gar nicht mehr möglich, jedem Fuß einen einzelnen Nagel zu geben. Die neue Sitte scheint zuerst in Deutschland aufzukommen, denn das früheste Beispiel dafür bietet der Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen in der Staatsbibliothek zu Stuttgart, vor 1217 entstanden (vgl. Haseloff S. 1 und Taf. vi). Als Beispiel des Übergangs vom romanischen zum gotischen Typus kann das Kruzifix aus Walsdorf in Hessen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelten (Bild 242). Von etwa 1230 ab ist in Deutschland die Durchbohrung mit



Bild 241. Kreuzigung von Niccolò Pisano an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa.

einem Nagel die Regel, während sie in Italien erst etwa seit 1275 herrschend wird. Jedenfalls hat aber schon der hl. Franz die neue Sitte gekannt, denn man legte ihm die Worte in den Mund, es sei dem Heiland bei der Kreuzigung nicht einmal die genügende Zahl von Nägeln bewilligt worden, statt

vieren nur drei. Die Neuerung hat aber nicht überall und sofort Anklang gefunden, wie sich aus einer Notiz des Bischofs Lukas von Tuy in Frankreich um 1239 ergibt, worin er den Albigensern vorwirft, sie hätten zum Spotte Kruzifixe gemacht, auf denen Christus mit nur drei Nägeln befestigt war, und suchten auf solche Weise die Traditionen der Väter zu erschüttern; auch machten sie Kreuze in T-Form, woran das Bild Christi mit drei Nägeln befestigt war, und verlachten dann die Leute, die auch vor solchen Bildern beteten (vgl. De la Bigne, *Maxima bibliotheca Patrum* XXV S. 223). Einen Beweis dafür, daß man sich in Deutschland schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an das Übereinanderlegen der Beine und die Befestigung mit einem Nagel gewöhnt hatte, besitzen wir in den Versen Walthers von der Vogelweide (Lachmann, *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide* V S. 37):

Sin lip wart mit scharpfen dornen gar verseret,  
dennoch wart manicvalt sin marter an dem krieze gemeret,  
man sluoc im drie negel dur hande und ouch dur füeze.

Etwa gleichzeitig mit der Annagelung der Füße durch einen Nagel erscheint die Dornenkrone auf dem Haupt des Erlösers. D'Agincourt veröffentlicht ein interessantes Bild aus der Silvesterkapelle von Quattro Coronati in Rom aus dem Jahre 1248, worin ein Engel dem Heiland die Königskrone, die er in der romanischen Zeit



ja oft trägt, abnimmt und ihm die Dornenkrone aufsetzt (abgeb. bei Jameson, *History of Our Lord* II Fig. 192). In Deutschland begegnet die Dornenkrone schon früher, so auf einem Holzkreuz in der Krypta des Domes von Paderborn aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts; ebenda auf dem Kruzifix an der Paradiestüre. Ferner verweisen wir auf die Triumphkreuze in Halberstadt (Liebfrauen) und Naumburg (St. Wenzel), wo der Heiland ebenfalls die Dornenkrone trägt (vgl. auch unser Bild 236). In Italien kommt die Dornenkrone, die hier nicht besonders beliebt ist, zuerst auf dem Dombild des Duccio in Siena vor.

10. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts tragen die Kreuzigungsdarstellungen regelmäßig den Charakter eines Andachtsbildes. Cimabue hat ihm zuerst



Bild 242. Kruzifix aus Walsdorf im Untertaunus,  
jetzt im Landesmuseum zu Wiesbaden.

die Form eines historischen Gemäldes, das den Vorgang nach den Berichten der Evangelien schildern will, gegeben. Giotto hat diesen Gedanken aufgenommen, und vom 14. Jahrhundert ab tragen durch alle Perioden der Kunstgeschichte hindurch sämtliche monumentalen Kruzifixbilder diesen Charakter. Um das Kreuz versammelt sich, wenn wir von dem plastischen Einzelbild des Stand- und Hängekreuzes absehen, eine große Zahl von Menschen; rechts von Christus Maria und Johannes mit andern Freunden, links die Juden und Römer, alle in dramatischer Bewegung.

Während auf den älteren Kruzifixbildern mit Ausnahme von jenem im Rabulas-Kodex und auf dem Elfenbein in London aus der Zeit um 400 Maria und Johannes wie zwei Statuen in verhaltenem Schmerz rechts und links vom Kreuze stehen, stellen sie die Künstler des 14. Jahrhunderts, Niccolò Pisano und Cimabue folgend, rechts vom Kreuz nebeneinander. Maria sinkt öfters ohnmächtig in die Arme der sie begleitenden Frauen; bei Giotto (Unterkirche in Assisi) und bei Simone Martini (Museum in Antwerpen) liegt sie am Boden. Auf den beiden zuletzt genannten Bildern umarmt Maria Magdalena zuerst den Stamm des Kreuzes. Auch die Engel des Himmels, die wie aufgeschreckte Vögel um das Kreuz flattern, stimmen ein in die Klagen der Freunde Jesu und fangen in Schalen das kostbare Blut auf. Die Feinde zur Linken benehmen sich nicht minder erregt, teils aus Wut gegen



(Phot. Alinari.)

Bild 243. Kreuzigung. Gemälde von Giotto.

Christus, teils aus Schrecken vor der zu spät erkannten Gottheit des Gekreuzigten. Die symbolischen Figuren der Kirche und der Synagoge, die uns früher so oft neben dem Kreuz begegneten, werden von den großen Meistern des 14. Jahrhunderts nicht verwendet, während wir sie noch bei den Plastiken der Pisani in Siena, Pistoja und Pisa finden; dagegen knien öfters zu den Füßen des Kreuzes der hl. Franz und überhaupt zeitgenössische Ordensleute und Stifter.

Auch die Form des Kreuzes ist im 14. Jahrhundert anders geworden; es ist viel höher und schmaler als früher; vgl. Duccios Kreuzigung in Siena. Es erhebt sich auf einem kleinen Hügel, auf dem Kalvarienberg, wo nach der Tradition Adam begraben wurde. Beim Eingraben des Kreuzholzes in den Boden trat der Schädel Adams zu

Tage. Darum erscheint jetzt fast regelmäßig seit Niccolò Pisano, Cimabue und Giotto am Fußende des Kreuzes ein Totenschädel (vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 115 ff.). Als man im 13. Jahrhundert begonnen hatte, den toten Christus am Kreuze darzustellen, kamen oft recht abschreckende Gebilde zustande: die Glieder sind geknickt, Muskeln und Rippen treten an dem abgezehrten Körper deutlich zu Tage. Es ist das Verdienst Giotto's und seiner Schüler, uns im 14. Jahrhundert wieder eine idealere Auffassung des Gekreuzigten geschenkt zu haben. Giotto hat die Kreuzigung zuerst in der Arenakapelle zu Padua dargestellt (Bild 243): Christus hängt sterbend am Kreuz, aber sein Leib zeigt jugendlich-schöne Formen, und der Ausdruck seines tief herabgesunkenen Hauptes ist nicht griesgrämig verzerrt, sondern verklärt. Magdalena mit rotblondem, aufgelöstem Haar erfaßt seine Füße, während Maria von Frauen gestützt wird. Rechts streiten Soldaten um das Gewand des Herrn. Wenn es menschlicher Kunst überhaupt möglich ist, den leidenden Gottmenschen würdig darzustellen und menschliche Niedrigkeit mit göttlicher Erhabenheit zu vereinen, so ist es Giotto hier gelungen. — Leider ist der deutschen Kunst im 14. Jahrhundert kein Giotto erstanden, der das Kruzifixbild vor der Verrohung bewahrt hätte, in die die Künstler bei dem Versuche, den leidenden und toten Christus am Kreuze darzustellen, so leicht verfielen. Und doch waren auch hier herrliche Anfänge geschaffen, man denke an die großen oft abgebildeten Lettnerkreuze aus dem 13. Jahrhundert in Sachsen, in Halberstadt, Weichselburg, Naumburg, Freiberg, Merseburg usw. Doch die Plastik des 14. Jahrhunderts hat sich nicht auf dem Boden jener des 13. Jahrhunderts weiter entwickelt, und der große Bedarf an Statuen zur Ausschmückung der gotischen Bauten führte überall zu einem handwerklichen Betrieb der bildenden Künste, während die Malerei bekanntlich vor dem 15. Jahrhundert zu wirklich künstlerischer Höhe sich bei daneben, die höchstens in einer leeren Gebärde, aber nicht im Antlitz seelische Teilnahme verraten (vgl. das Freskobild aus dem Münster in Konstanz, Bild 244).

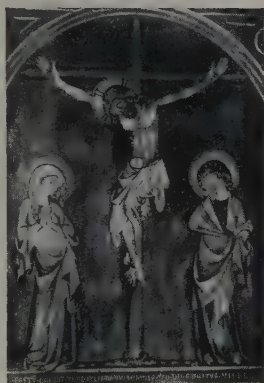


Bild 244. Kreuzigung.  
Fresko im Münster  
zu Konstanz.

uns überhaupt nicht entfaltet hatte. So begegnet uns denn in Deutschland im Verlaufe des 14. Jahrhunderts ein Kruzifixtypus von fast abstoßender Häßlichkeit: der Körper ist tief herabgesunken; die Arme, straff nach oben gespannt, haben die ganze Last zu tragen, die Kniee sind zusammengezogen und die Unterschenkel naturwidrig verrenkt. Das Haupt, auf die Brust herabgesunken, ist wie der ganze Leib von abschreckender Magerkeit. Die Begleitfiguren stehen in der „zierlichen Eleganz schöner Puppen“

Unter dem Einfluß des niederländischen Naturalismus wird das deutsche Kruzifixbild im Anfang des 15. Jahrhunderts wieder genießbarer, und der eigentliche gotische Kruzifixtypus verschwindet: der Leib hängt nicht mehr so tief herabgesunken am Kreuz; die Gliedmaßen werden nicht mehr in der häßlichen Magerkeit gezeichnet; die Begleitfiguren sind wirkliche Menschen von Fleisch und Bein und äußern seelisches Empfinden; die Handlung wird in eine reiche landschaftliche Umgebung mit dem Ausblick auf Jerusalem verlegt. Auch die Kreuzigung der beiden Schächer, die, mit Stricken an das Kreuz gebunden, sich krampfhaft bemühen, von dem Marterholz loszukommen, wird jetzt wieder häufiger dargestellt. Überhaupt wird die Szenerie stark vermehrt, und die Zahl der Freunde und Feinde Jesu wird immer größer. Römische Soldaten zu Pferd, Schriftgelehrte und Pharisäer, Frauen mit ihren Kindern, streitende Kriegsknechte treiben sich auf dem Kalvarienberg herum, und der Gekreuzigte, der von den meisten unbeachtet an dem hohen Kreuze hängt, tritt fast als Nebensache in den Hintergrund.

11. Der Renaissancetypus. Die Zahl der Kruzifixdarstellungen mehren sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bei dem großen Bedarf



von Altargemälden und Devotionsstücken ins Unübersehbare, und, was wichtiger ist, alle großen Meister haben ihr bestes Können in die Lösung dieses Problems gestellt. Es ist darum nicht möglich, hier ins einzelne zu gehen. Es ist dies aber auch nicht notwendig, weil ikonographische Besonderheiten kaum anzumerken sind. Die großen Meister sowohl in Italien wie in Deutschland waren offensichtlich von dem Bestreben geleitet, den störenden Jahrmarktstrubel um das Kreuz herum zu vermeiden und den Blick des Beschauers auf das Erlösungsgeheimnis zu richten. Mit unendlicher Sorgfalt modellieren sie darum in voller Kenntnis der Anatomie einen vollkommenen Leib, an dem man allerdings die Spuren der schrecklichen Mißhandlungen, die er für uns erduldet hat, vermißt.

In Italien bewundert man vor allem die große Kreuzigung, die-Fiesole im Kapitelsaal von S. Marco in Florenz im Auftrage des Cosimo de' Medici geschaffen hat (Bild 245). Kraus widmet dem Bilde in seiner Geschichte der christlichen Kunst (II 1 S. 326 ff.) einen begeisterten Kommentar. Gewiß wird niemand, sei es daß vornehmlich ästhetische Interessen ihn vor das Gemälde führen, oder daß religiöse Motive bei ihm im Vordergrund stehen, ohne große Ergriffenheit von dem Bilde scheiden. Aber ich finde doch, daß Fiesole der Sitte, die zuerst Cimabue und Giotto eingeführt haben, zeitgenössische und überhaupt außerbiblische Personen um das Kreuz zu versammeln, zu sehr nachgegeben hat. Es knien und stehen da in breiter Front fast nur Heilige späterer Zeit, die dem Besteller und dem Künstler nahe standen. Aber wir alle wollen mit einbezogen sein in das große Drama auf Golgotha; und diese Empfindung haben wir nur, wenn wir die von Gott gewollten Repräsentanten der Menschheit als Zeugen des Todes Christi im Vordergrund stehen sehen. Darum finde ich die einfachen Kruzifixbilder desselben Meisters in S. Marco fast noch anziehender (Bild 246). Aber auch die Kreuzigungsgruppe von Andrea della Robbia zu Verna darf hier als hervorragendes Denkmal religiöser Kunst genannt werden (Bild 247).

Gegen 1500 und im Anfange des 16. Jahrhunderts begegnet am Oberrhein wenigstens immer und immer ein Crucifixus, der als deutscher Renaissancetypus angesprochen werden kann: Christus hängt in ziemlich mageren Körperformen mit straffer Muskulatur gerade am Kreuze. Das Haupt, von dem dichte Haarsträhnen auf die Schultern fallen, trägt eine dichte Dornenkrone und ist friedvoll herabgesunken. Als besonders charakteristisch ist der Umstand hervorzuheben, daß das Lententuch in zwei Zipfeln rechts und links weit hinaus flattert. Diese Auffassung geht auf Kupferstiche Schongauers (Bild 248) und Dürers zurück, die als Einzelblätter eine weite Verbreitung fanden und von handwerklichen Meistern, wie Altarschnitzern, Glasmalern usw., als Vorlagen benützt wurden. Wahrhaft große Meister haben sich aber selbstverständlich auch in dieser Spätzeit nicht an überlieferte Schemata gehalten; sie haben vielmehr in Italien zur Zeit der Hochrenaissance und in Flandern Kruzifixbilder geschaffen, die ausgestattet sind mit all den großen Errungenschaften auf dem Gebiet der malerischen Technik, wie Farbengebung und raffinierten Lichtwirkungen.

## § 42. Ikonographische Nachträge zur Kreuzigung

1. Die Gestalt und die Geschichte des wahren Kreuzes. Die herkömmliche Form des Kreuzes Christi ist die sog. *crux immissa* †, während die Schächer vielfach an die *crux commissa* T angebunden sind. Im Mittelalter suchte man die Form zu verschönern dadurch, daß man in der romanischen Zeit die Ende der Querarme und das obere Ende des Längsbalkens in viereckige Platten auslaufen ließ, während die gotische Zeit diesen Teilen die Form von Dreipässen und Lilien gab. Vom 11. Jahrhundert ab kommen auch die vegetabilischen Kreuze vor, d. h. natürlich gewachsene Astkreuze mit schräg nach oben gerichteten Querarmen, von einem



(Phot. Alinari.)

Bild 245. Großes Kreuzigungsbild von Fra Angelico in S. Marco zu Florenz.



unbehauenen Baume genommen. Besonders beliebt war diese Form in der Plastik, so an der Bernwardstüre in Hildesheim, an jener in Nowgorod, an den Kanzeln in Pistoja, am Osterleuchter in Gaeta, am Domportal in Traù, am Tympanon des Hauptportals zu Freiburg i. Br. Schon in den Hymnen des frühen Mittelalters wird das Kreuz als „arbor“ angeredet; so singt schon Venantius Fortunatus von der „arbor decora et fulgida“, und er verrät damit schon Kenntnis von jener schönen Legende, wonach der Stamm des Kreuzes aus dem Holz des Lebensbaumes, der im Paradiese stand, gezimmert worden sei. Im Verlaufe des Mittelalters wird diese Legende weiter



Bild 246. Kreuzigungsbild von Fra Angelico  
in S. Marco zu Florenz mit dem hl. Dominikus.

ausgesponnen. (Vgl. W. Meyer, Geschichte des Kreuzes vor Christus: Abhandlungen der bayrischen Akademie der Wissenschaften XVI, 1881; Ders., Vita Adae et Evae, ebenda XIV, 1879; Historia sanctae crucis: Collectio Weigel II Nr. 255; Mussafia, Sulla leggenda del legno della croce, Wien 1870; Leggenda dell'albero della croce, bei D'Ancona, Manuale della letteratura italiana I S. 445 ff.; Mone, Hymnen des Mittelalters I S. 313 u. II S. 45; Gedicht von dem hl. creucz von W. Beheim, ed. Wackernagel II S. 671.) Danach holte Seth, als sein Vater Adam auf dem Sterbebett lag, auf göttlichen Befehl hin drei Fruchtkörner vom Baume des Lebens im Paradies und legte sie dem toten Vater unter die Zunge. So wuchsen aus dem Grabe Adams



drei Ruten, eine vom Ölbaum, eine von der Zeder und eine von der Zypresse. Moses verrichtete mit Hilfe von Reisern von diesen wunderbaren Pflanzen viele Wunder, und König David ließ sie aus dem Moabiterland holen und in seinen Garten pflanzen. Salomon ließ die Baumstämme fällen, um sie beim Tempelbau zu verwenden; doch



Bild 247. Kreuzigungsgruppe von Andrea della Robbia.

da sie sich dafür nicht eigneten, wurden sie als Steg über einen Bach gelegt. Als die Königin von Saba nach Jerusalem kam, um Salomon zu besuchen, erkannte sie in göttlicher Erleuchtung das wunderbare Brückenholz, verlangte eine würdige Aufbewahrung und weissagte, daß die Welt vor diesem Holz erzittern, daß Sonne und Mond sich seinetwegen verfinstern und die Toten auferstehen würden. Nach allerlei wunderbaren Schicksalen fügte es sich, daß die Juden, als es sich darum handelte,

rasch für Christus ein Kreuz zu machen, gerade nach den drei Balken griffen. Aus dem Grabe Adams also, durch den die Erbsünde in die Welt kam, wuchs der Stamm, an dem Christus starb und uns so von der Macht der Sünde befreite. Nach dem Tode Jesu verscharrten die Juden das Kreuz, die Kaiserin Helena fand es aber wieder und verschenkte einen Teil nach Konstantinopel, während der andere Teil in Jerusalem in hohen Ehren verwahrt wurde. Hier wurde das Kreuzesholz vom Perserkönig Kosroe geraubt, aber von Kaiser Heraklius wieder zurückerobert. In glänzendem Triumphzug wollte er es nach Jerusalem zurückbringen, fand die Tore aber verschlossen, und ein Engel bedeutete ihm, daß er das wahre Kreuz nur in Nachahmung des armen Jesu zurückbringen dürfe, und daß er es barfuß und nur mit einem Hemd begleitet tragen müsse. Diese Wiedergewinnung des heiligen Kreuzes durch Kaiser Heraklius im Jahre 629 wurde nun im Mittelalter öfters und zwar auf Grund der abgekürzten Erzählung in der „*Legenda aurea*“ des Jakob a Voragine dargestellt, so im südlichen Querarm des Domes von Braunschweig, an der Nordfassade der Kathedrale von Reims um 1285 (vgl. Bréhier, *L'art chrétien* Fig. 160), am Laienaltar des Domes zu Meißen (Sachsen Heft 40 Fig. 305), auf einem Glasgemälde in der Marienkirche in Lübeck, in einem Relief der Annakapelle der Marienburg. Besonders interessant ist der Zyklus in der Kirche zu Frauorbach in Oberhessen, wo der Zug des Kaisers Heraklius gegen Kosroe in fünf Bildern genau nach der „*Legenda aurea*“ dargestellt ist. Aber, was sonst noch nicht beobachtet wurde, in dieser Kirche ist auch die Jugendgeschichte des Heraklius, dessen Leben im Mittelalter romanartig ausgestaltet wurde (man vergleiche: Eraklius - deutsches und französisches Gedicht des 12. Jahrhunderts ... hrsg. von H. F. Waßmann, Quedlinburg 1842), in zehn, leider schlecht erhaltenen Szenen dargestellt (vgl. Gg. Richter, *Fuldaer Geschichtsblätter* 6. Jahrgang [1907] S. 113 ff. und Kautzsch, *Die Herakliusbilder zu Frauorbach in Oberhessen*, in *Studien aus Kunst und Geschichte* Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet, Freiburg 1906, S. 507—530.) Auch Italien besitzt eine Reihe solcher Bildzyklen, so in S. Croce zu Florenz von Agnolo Gaddi, in der Kirche des hl. Franz zu Arezzo von Piero della Francesca (vgl. Jameson S. 385 ff. und P. Mazzoni, *La leggenda della croce nell' arte italiana*, Florenz 1914). Siehe zum Ganzen Gretser, *De cruce Christi*, und die poetische Verherrlichung der Legende durch Calderon: *Sibila del oriente*.

2. Die Kreuzallegorien. Von dem Gedanken ausgehend, daß das Kreuz ein Baum sei, der uns in der Erlösung kostbare Früchte reifte, schuf man im 14. Jahrhundert, allerdings nur in Miniaturen und zu didaktischen Zwecken, Kreuze, deren Längs- und Querbalken aus unbehauenen Baumstämmen bestanden. Christus hängt daran im Typus dieser Zeit mit dem Pelikan zu Häupten, und nach beiden Seiten wachsen je sechs Äste hervor, die aber tatsächlich große Spruchbänder sind und in ihren Enden Prophetenbilder tragen, die ebenfalls Spruchbänder vor sich aufrollen. Die großen Spruchbänder sind mit je vier Versen beschrieben, die in kurzen Stichwörtern die ganze Christologie und Erlösungslehre enthalten, während die Spruchbänder in den Händen der Propheten die Stelle aus ihren Büchern geben, die sich auf die Erlösung beziehen. An jedem Ast hängt ein Apfel, der den Namen einer Tugend des Erlösers trägt. Es ist dies die Tugendreihe, die Bonaventura in seinem „*Lignum vitae*“ behandelt. Vgl. die Abb. bei Jameson II S. 194 nach einer englischen Handschrift aus dem Jahre 1310. Eine solche Miniatur veröffentlicht Kraus aus einer Darmstädter Handschrift (vgl. K. G. II 1 Fig. 192). Tafelgemälde mit solchen Darstellungen sind selten (vgl. Bergner S. 521). Doch sind das nur Kuriositäten, auf die wir hier nicht näher eingehen. Künstlerischer stellte man in Italien solche Kreuzallegorien dar, indem man im Geäst Bilder aus dem Leben Jesu und seiner Vorfahren anbrachte unter Weglassung der vielen Aufschriften, so auf einem Tafelbild in der Florentiner Akademie (Geschichte der ersten Menschen bis zur Vertreibung aus dem Paradies an den Seitenästen), auf einem solchen in der Akademie von Siena (Sündenfall, Brudermord, Jüngstes Gericht auf den Ästen der einen Seite, auf den andern himmlisches und irdisches Paradies). Für sonstige Kreuzallegorien in Italien vgl. Thode, *Franz von Assisi* S. 502 ff., und H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 81.



Man kann es verstehen, daß man im späteren Mittelalter, wo man so eifrig nach allerhand mystischen Beziehungen suchte, den Heiland durch personifizierte Sünden peinigen ließ mit Bezugnahme auf Isaias 53, 5: „vulneratus est propter iniquitates nostras“, so auf einem Wandgemälde in St. Nikolaus in Wismar, wo vierzehn Sünden ihre Lanzen auf Jesus richten; aber eine ungesunde Geistesrichtung verrät es, wenn Tugenden als Frauen gebildet, nämlich die Misericordia, Sapientia und Oboedientia, ihn ans Kreuz nageln, so in einer Miniatur in Cod. 61 zu Engelberg, auf einem Wandgemälde zu Mollwitz (vgl. Bergner S. 520). Auf dem Fronleichnamsaltar in Doberan (15. Jahrh.) setzt die Oboedientia dem Heiland die Dornenkrone



Bild 248. Kreuzigung. Kupferstich von Schongauer.

auf, am Querholz rechts sieht man die Perseverantia mit Nägeln und Kelch, links die Caritas, die Lanze in die Seite Christi stoßend und zugleich das Blut auffangend (vgl. Mecklenburg-Schwerin III S. 608).

3. Das lebende Kreuz. Einer geschmacklosen Entartung der Kreuzesmystik, wie sie das 15. und 16. Jahrhundert gezeitigt hat, muß hier auch kurz gedacht werden, des sog. lebenden Kreuzes. Den vier Kreuzesenden entwachsen menschliche Arme: der über dem Haupte Christi öffnet mit einem Schlüssel eine verschlossene Kirchenpforte, das Paradies; der am Fußende schlägt mit einem Hammer gegen ein Felsentor, die Vorhölle. Die Hand am rechten Querarm setzt der Ecclesia, die das Blut Christi in einem Kelche auffängt, eine Krone auf, und jene gegenüber stößt der Synagoge



ein Schwert in den Schädel (siehe Jameson II Abb. 198). Italien besitzt solche Bilder in S. Petronio in Bologna und im Museum zu Ferrara. In Deutschland zeigt das lebende Kreuz schon ein Tafelbild der altkölnischen Schule im Museum zu Sigmaringen. Das lebende Kreuz mit allerlei allegorischen Zutaten bildet den Tympanonschmuck am Hauptportal von St. Martin in Landshut, um 1432 (vgl. Niederbayern XVI S. 31 f.). Siehe das Verzeichnis dieser künstlerischen Entgleisungen diesseits der Alpen bei Bergner S. 520 und für Italien Jameson II S. 200 ff. Vgl. auch Deichmann, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Wien 1926, S. 86; „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1896 u. 1905; Zeitschrift für christl. Kunst VII S. 57 f.; Weber, Geistl. Schauspiel S. 116 ff.

4. Kreuzsteine. In allen deutschen Gauen, auch in Österreich, Böhmen usw., begegnen dem Wanderer an Straßen und Feldwegen, an Rainen und auf Hügeln, am Waldessaum und an Kirchhofmauern meist schmucklose Monolithe in Kreuzesform, gewöhnlich ohne Unterbau im Boden steckend. In den meisten Fällen sind Längs- und Querbalken gleich lang; manchmal verjüngen sich die Balken nach dem Mittelpunkt zu, so daß die Form des militärischen Eisernen Kreuzes zustande kommt. Nachdem zuerst A. Birlinger (Aus Schwaben I S. 287 f.) und P. Keppler (Württembergs kirchliche Kunstatertümer LXI) diesen rätselhaften Steinkreuzen ihre fachmännische Aufmerksamkeit zugewendet hatten, haben in den letzten Jahrzehnten die wissenschaftlichen Organe für Volks- und Heimatkunde ihnen großes Interesse entgegengebracht. Ich verweise insbesondere auf die von Frank in Kaufbeuren herausgegebene Zeitschrift „Deutsche Gaue“, die seit dem 2. Jahrgang (1900) reichhaltiges Material mitteilt. Marie Andrée-Eysn hat in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde III (1897) S. 65 ff. sechshundvierzig Kreuzsteine in vorbildlicher Weise veröffentlicht. Die böhmischen Kreuzsteine behandeln Franz Wilhelm in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen XXXIX S. 195 ff. und K. Alberti, Über die Bedeutung der Kreuzsteine, insbesondere des Ascher Bezirkes (Asch 1897). Vgl. auch Raich, Die sog. Kreuzsteine: Katholik LXXXIV 1 S. 53 ff.; P. Albert, Das Bischofskreuz bei Betzenhausen: Freiburger Diözesan-Archiv N. F. V S. 340 ff., und „Die Ortenau“, Mitteilungen des historischen Vereins für Mittelbaden, Heft 1 u. 2 (Offenburg 1911). Eine vorzügliche Abhandlung über Kreuzsteine in Württemberg gibt Dr. A. Nägele in den Württembergischen Jahrbüchern für Statistik und Landeskunde, Jahrg. 1913, Heft 2. Man hat in diesen Kreuzsteinen Mark- oder Grenzsteine sehen wollen ohne jede religiöse Bedeutung, und diese Auffassung darf sich auf die Tatsache stützen, daß das Mittelalter Kreuze ohne Crucifixus niemals in den kirchlichen Gebrauch genommen hat. Auch für Asylsteine, Ding- und Malstättensteine hat man sie angesehen. Aber neuere Urkundenfunde lassen über die einstige Bestimmung der steinernen Kreuze keine Zweifel mehr bestehen: „es sind Sühnekreuze, Symbole der altgermanischen und mittelalterlichen Rechtspraxis, welche an Stelle der ursprünglichen Blutrache und der späteren gerichtlichen Verfolgung einer Untat Sühne mit kirchlichen Bußen zuließ“ (Nägele S. 399). In den Urkunden werden die Bußen, die der Totschläger zu leisten hatte, im einzelnen aufgezählt, und in den meisten Fällen wird ihm die Errichtung eines „steinernen Kreuzes“ zur Pflicht gemacht. Vgl. die gute Zusammenfassung des gesamten Materials bei Nägele, Fragen und Ergebnisse der Kreuzsteinforschung, in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Berlin 1912, S. 253 ff. u. 375 ff.

5. Die Kummernisbilder. Darunter versteht man Kruzifixdarstellungen, in denen eine weibliche Person, Wilgefortis (virgo fortis), Liberata, auch St. Hülpe, Gehülpe und Onkommera genannt, mit einem langen Bart und einer Krone auf dem Haupt am Kreuze hängt. Wilgefortis oder Liberata war, wie die Sage berichtet, eine portugiesische Königstochter. Ihr heidnischer Vater wollte sie mit einem König von Sizilien vermählen. Da sie sich aber heimlich Christus geweiht hatte, weigert sie sich, auf den Heiratsplan ihres Vaters einzugehen. Sie wird darum von dem erzürnten Vater ins Gefängnis geworfen. Hier erbittet sie sich von Christus eine solche Umgestaltung, daß sie von keinem Manne mehr geliebt werde. Der Heiland

erhört ihr Flehen und macht sie sich ähnlich, indem er ihr einen langen Bart wachsen läßt. Als ihr Vater dies hört, beschließt er, sie gleich Christus am Kreuze sterben zu lassen. Gottergeben erleidet sie den Märtyrertod, und sie wird die große Helferin in allen Nöten. Berühmt und in der Kunst oft dargestellt ist folgendes Wunder. Einem armen Geiger, der vor dem Kreuze spielte, warf sie ihren goldenen Pantoffel zu. Er wird als Dieb ergriffen und sollte hingerichtet werden. Aber als er noch einmal spielte, wart ihm Wilgefortis auch den zweiten Pantoffel zu; daraufhin hob der Richter das Urteil auf. Anlaß zu der Sage von der Kreuzigung der Wilgefortis oder Liberata haben im 14. Jahrhundert Kruzifixdarstellungen gegeben, auf denen der Heiland eine lange Ärmeltunika trägt, also nach mittelalterlicher Auffassung wie eine Frauensperson bekleidet ist. Bekanntlich zeigen uns die frühesten Kreuzigungsbilder, so an der Sabinatüre in Rom und die Elfenbeinschnitzerei im Britischen Museum (Garrucci Taf. 446 3) den Herrn am Kreuze mit einer schmalen Schambinde; im 11. und 12. Jahrhundert trägt er zwar einen von den Hüften bis zu den Knien reichenden Lendenschurz, aber später immer nur ein schmales Lendentuch. Dagegen gab es seit dem 6. Jahrhundert auch Kruzifixdarstellungen, in denen Christus mit der Tunika, also nach moderner Auffassung, mit einer Frauenkleidung von den Schultern bis zu den Füßen bekleidet war. Dazu gehört die Kreuzigungsdarstellung im Kodex

der Rabulas, von der schon oben die Rede war, ferner jene von Bosio in der Katakombe des hl. Valentin aufgedeckte (8. Jahrh.), ein Mosaikbild in der alten Peterskirche aus der Zeit des Papstes Johann VII. (vgl. Garrucci Taf. 432 6 423 2 3). Zwei weitere Kreuzigungen mit dem Heiland in der Tunika, von denen schon oben die Rede war, wurden neuerdings gefunden, nämlich jene in S. Giovanni e Paolo und in S. Maria Antiqua zu Rom.



Bild 249.  
Sog. „Volto santo“ in Lucca.

zu wollen, ist meines Erachtens in Ansehung des in Rom im 7. und 8. Jahrhundert verbreiteten langgewandeten Kruzifixtypus unnötig. Es ergibt sich aus der Untersuchung von Schnürer nur so viel mit Sicherheit, daß die Lucchesen des 12. Jahrhunderts ihr langgewandetes Kruzifixbild ebenso fremdartig fanden, wie die Niederdeutschen des 14. und 15. Jahrhunderts seine Kopien. Sie erfanden darum die Legende von seinem Import aus dem Orient. Dieses Bild war das hoch verehrte Palladium von Lucca, und die vielen Kaufleute, die im Mittelalter nach den Handelsemporien des Nordens, besonders nach Gent, Brügge, Antwerpen, überhaupt nach den Niederlanden und dem Niederrhein zogen, suchten sich in den Besitz von Nachbildungen ihres nationalen Heiligtums zu setzen. Auf diese Weise entstand auch der Crucifixus in Emmerich (Wüscher-Becchi, Der Crucifixus in der Tunica manicata: R. Q. 1901 Taf. III). In dem sog. Imervard-Kruzifix im Dom zu Braunschweig aus der Zeit um 1194 liegt eine genaue Kopie des Volto santo von Lucca vor; nur die Kopfhaltung ist verändert (vgl. E. Panofsky in der Festschrift für A. Goldschmidt S. 37 ff.). Das bekleidete Kruzifixbild wurde aber in dem germanischen Norden, wo man es sonst stets nackt und nur mit einem schmalen Lendenschurz zu sehen gewohnt war, nicht verstanden, und das Volk sah in ihm eine weibliche Heilige, Wilgefortis, Liberata, Ontkommer oder mit andern Namen benannt. Es bildete sich die oben angedeutete Legende in mannig-

Alle diese genannten Bilder waren der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Verbreitet aber wie kaum ein anderes Kultbild und öffentlich bekannt wurde seit dem 14. Jahrhundert der sog. Volto santo von Lucca (Bild 249), ein aus Holz geschnittenes Kruzifixbild etwa aus dem 8. Jahrhundert, wo der Herr mit einer Ärmeltunika bekleidet ist und eine Krone trägt. Es aus dem Orient oder gar aus dem westgotischen Spanien (vgl. G. Schnürer, R. Q. 1926 S. 271 ff.) ableiten

faltiger Ausgestaltung. Sie ist seit dem späteren Mittelalter mit kleinen Abweichungen in Frankreich, Deutschland und Holland verbreitet, und die Verehrung der Heiligen war, wie Hunderte von Bildern, Kapellen beweisen, von Dänemark bis Italien, von Holland bis tief nach Podolien und Kroatien in Übung. Noch heute ist ihr Fest im römischen Martyrologium unter dem 20. Juli verzeichnet, obwohl schon Papebroch und andere Bollandisten an der Echtheit der Legende zweifelten. Entstanden ist die Legende und der Kümmerniskult, wie neuere, gleich zu nennende Untersuchungen beweisen, in der holländischen Hafenstadt Steenbergen, wohin Luccheser Kaufleute den Volto santo gebracht hatten. Hier wurde aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst der fremdartige Crucifixus in der Tunica manicata zur weiblichen Heiligen, und die religiöse Volksphantasie hat sich rasch die neue Legende zurecht gemacht. Daß übrigens sich in der Zeit, wo die Kümmernislegende schon festen Fuß gefaßt hatte, der alte Zusammenhang mit dem Volto santo noch erhalten hat, ergibt sich aus einem Einblatt des Hans Burgkmair in der Staatsbibliothek zu München aus dem Jahre 1507. Hier ist die bekannte gekreuzigte Figur von Lucca mit dem Geigerwunder dargestellt; oberhalb des Kreuzes stehen die Worte: „die Bildnis zu Luca“, darüber aber: „Sant-Kümmernus“; und es folgt ein Auszug aus der Legende: „es war ains haydnischenn Küniges tochter“ usw. Auf der Brücke zu Saalfeld steht ferner ein Kümmernisbild mit der Aufschrift „Salvator mundi“. Vgl. Sloet, *De heilige Ontkommer of Wilgefortis*, 's Gravenhage 1884. Besonders hat G. Schnürer sich um die Erforschung des Wilgefortisproblems verdient gemacht in folgenden Aufsätzen: Die älteste Legende der hl. Kümmernis, *Festschrift Georg v. Hertling zum 70. Geburtstag* dargebracht, Kempten 1913, S. 96 ff.; *Jahresbericht der Görres-Gesellschaft für 1901*, Köln 1902, S. 43 ff.; *Freiburger Geschichtsblätter IX* (1902) S. 74 ff. und *X* (1903) S. 110 ff.; *Jahresbericht des Neißer Kunst- und Altertumsvereins VII* (Neiße 1904) S. 21 ff.; *Zeitschrift für christliche Kunst* 1913 Heft 3; „Das Bayerland“ Jahrg. 1913 S. 259. Das gesamte Material will er demnächst unter dem Titel „Sankt Kümmernis und Volto santo“ zusammenfassen. Vgl. auch A. Bernareggi, *Il „Volto santo“ di Lucca*, Rom 1925.

### § 43. Die Vesperbilder

Darunter faßt man die Vorgänge zusammen, die sich am Abend des Karfreitags nach dem Tode Jesu zutrugen, also hauptsächlich die Kreuzabnahme und die Grablegung. Aber das hohe Mittelalter, das sich mit besonderer Vorliebe in diese stimmungsvollen Abendszenen vertiefte, hat hier noch einige Motive eingefügt, von denen in der Heiligen Schrift nicht ausdrücklich die Rede ist: die Frauen und Engel beweinen den vom Kreuze abgenommenen toten Erlöser, und Maria hält den Leichnam auf ihrem Schoß, bis das Grab bereitet ist (die „schmerzhaftige Mutter“). Dazu kommen die „Erbärmdebilder“ und der „Schmerzensmann“.

1. **Die Kreuzabnahme** (Matth. 27, 57—61. Mark. 15, 43—46. Luk. 23, 50—56. Joh. 19, 38). Vgl. Kraus, *K. G. II* 1 S. 345; Bergner S. 521; Vöge S. 61 219 ff.; Haseloff S. 153 ff.; Beissel *II* S. 346 ff.; Sanoner, *Revue de l'art chrétien* 1907 S. 310 ff.; Millet a. a. O. S. 467 ff.; E. Rampendahl, *Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert*, Berliner Diss. 1916. — Die ältesten Darstellungen der Kreuzabnahme in der abendländischen Kunst begegnen uns in den Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, nämlich im Codex Egberti (Kraus Taf. LI), in der Aachener Handschrift des Kaisers Otto (Beissel Taf. xxxii), im Münchener Cim. 57 (Abb. Vöge S. 221), in Cim. 58 ebenda (abgeb. bei Vöge S. 61), ferner in den damit verwandten Evangelarien zu Bremen und Gotha. Die Komposition geht allem Anschein nach vom Codex Egberti aus. Wir treffen hier nur die drei Personen: Christus, Nikodemus und Joseph von Arimathäa. Das Kreuz ist so niedrig, daß sich die Abnahme ohne Leiter vornehmen läßt. Der Leichnam, vollständig bekleidet, ist



bereits an Händen und Füßen vom Kreuze losgelöst und wird in der Mitte von Joseph, der links steht, mit beiden Händen umfaßt, so daß der obere Teil desselben auf seinen Schultern liegt und die beiden Hände zu seinen Seiten gerade herabhängen. Nikodemus hält rechts die Füße Christi. Ganz ähnlich ist die Darstellung in den übrigen Handschriften gehalten, denn sie gehören alle zu einer Gruppe, die auf der Insel Reichenau am Ende des 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden ist. Die Reichenauer Miniaturen haben das Verdienst, das Motiv der Kreuzabnahme im engsten Anschluß an die Worte der Heiligen Schrift zuerst geschaffen zu haben. Allerdings begegnet die Kreuzabnahme in der byzantinischen Kunst schon im 9. Jahrhundert, so im Ms. gr. 510 der Pariser Nationalbibliothek (Abb. R. de Fl., L'Évangile II Taf. III 1), aber die Darstellung ist mit der oben beschriebenen nicht verwandt; viel eher könnte man annehmen, daß die Miniaturen des 13. Jahrhunderts, die in Psalterien manchmal unsern Gegenstand behandeln (vgl. Haseloff Taf. xxi), aus byzantinischen Vorlagen schöpfen. Über andere frühbyzantinische Denkmäler siehe Haseloff S. 154. Regelmäßig erscheinen in diesen außer Nikodemus und Joseph von Arimathäa noch Johannes,



(Phot. Alinari.)

Bild 250. Kreuzabnahme von Antelami im Dom zu Parma.

Maria und mehrere Frauen; eine der Frauen umfaßt ehrfurchtsvoll die schon losgelöste Hand, ein auf einer Leiter stehender Mann ist damit beschäftigt, die zweite Hand vom Kreuze loszumachen.

Die älteste monumentale Darstellung der Kreuzabnahme in Deutschland besitzen wir in dem Relief an den Externsteinen bei Horn in Westfalen aus dem Jahre 1115: Nikodemus steht auf niedergebogenem Baume, hält sich mit der Rechten am Kreuz und hat mit der Linken den Leichnam nach unten gleiten lassen, wo Joseph ihn auffing. Hinter ihm stützt Maria den Kopf des Sohnes und liebkost ihn klagend. Rechts Johannes mit Buch. Oben Sonne und Mond weinend und Gott Vater mit der Kreuzesfahne und der Seele des Sohnes in den Armen (vgl. Kisa, Die Externsteine, Bonn 1893, mit reicher Literaturangabe). Über weitere Beispiele der romanischen Plastik des 12. Jahrhunderts in Frankreich, Italien und Spanien vgl. Sanoner a. a. O. Fig. 79—82.

Für die italienischen Darstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts sollen, wie oft vermutet wird, die Betrachtungen dieser Szene in den „Meditationes de vita Christi“ maßgebend gewesen sein, die angeblich vom hl. Bonaventura, wahrscheinlich aber von dem toskanischen Franziskaner Johannes a Caulis um 1376 verfaßt wurden (vgl. Opera S. Bonaventurae VIII, Quaracchi 1892, S. cxii ff.). Hier liest man eine anschauliche

Beschreibung der Kreuzabnahme. Ich möchte aber eher annehmen, daß Pseudo-Bonaventura seine Beschreibung unter dem Einfluß von Gemälden oder Skulpturen verfaßt hat, zumal schon das 12. und 13. Jahrhundert ähnliche Kompositionen kennt; ich erinnere an die Kreuzabnahme des Antelami im Dom zu Parma (Bild 250) und des Niccolò Pisano über der linken Eingangstüre an S. Martino zu Lucca aus dem Jahre 1233. Keine Darstellung der Kreuzabnahme steht deutlicher unter dem



Bild 251. Kreuzabnahme. Gemälde von Sodoma. (Phot. Alinari.)

Einfluß mystischer Versenkung in den heiligen Akt als jene, die Fiesole für die Dreifaltigkeitskirche in Florenz gemalt hat und die sich heute in der Akademie daselbst befindet. Es ist dies zugleich eines der schönsten religiösen Bilder der gesamten christlichen Kunst.

In dieser Zeit ist es Sitte geworden, Maria wie bei der Kreuzigung so auch bei der Kreuzabnahme ohnmächtig niedersinken zu lassen. So auf einem Tafelgemälde der Kölner Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln aus dem Jahre 1480. Auch Rogier van der Weyden in seiner Kreuzabnahme im Escorial verwendet das Motiv;

ebenso Filippino Lippi und Perugino auf ihren Gemälden in der Akademie zu Florenz und andere. In ähnlicher Weise ist die Gottesmutter aller Kraft beraubt in der Kreuzabnahme des Sodoma in der Akademie zu Siena (Bild 251) sowie in der prachtvollen, aber etwas theatralisch geordneten, in Ton gebildeten Gruppe des Antonio Begarelli (gest. 1565) in der Franziskanerkirche zu Modena. Hochberühmt und viel bewundert ist die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra (gest. 1566) in S. Trinità de' Monti zu Rom (Bild 252), aber das Lob kann sich doch nur auf das technische Geschick des Meisters in der Schilderung einer hochdramatischen Szene beziehen; religiös ergriffen wird der Beschauer vom Bild Danieles da Volterra nicht. Über



(Phot. Anderson.)

Bild 252. Kreuzabnahme.  
Gemälde von Daniele da Volterra.

Tizians Vesperbild, das sich über seinem Grabe in der Frarikirche zu Venedig erheben sollte, vgl. A. Müller, „Die christliche Kunst“ XIV S. 50 ff. mit Abbildung. Von deutschen Werken des 15. Jahrhunderts nenne ich die Gemälde des Meisters der Lyversbergischen Passion im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und Michael Wolgemuts am Hofer-Altar in der Pinakothek zu München (vgl. Abb. 113 u. 162 bei C. Glaser, Die altdeutsche Malerei).

Kein anderer Gegenstand in der Passion bietet dem Künstler so reiche Gelegenheit, sein Kompositionstalent zu betätigen, wie die Kreuzabnahme in der Form, wie sie sich im späteren Mittelalter gestaltet hatte. Am besten hat vielleicht Dürer in



seiner Grünen Passion von 1504 das Problem gelöst: Joseph von Arimathäa hat das Kreuz von hinten erstiegen und läßt den Leichnam an einem Tuche herab. Vorne stehen Nikodemus auf einer Leiter und Johannes am Boden und halten die Füße, während zwei Männer den Oberkörper auffangen. Maria, einer Ohnmacht nahe, wird von Frauen gestützt, darum ist Magdalena bereit, den Leichnam auf ihren Schoß zu nehmen.

Eine künstlerisch vollendete Gruppierung, die alle späteren Versuche beeinflußt hat, liefert auch Rubens in seiner Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen (Bild 253): Der vom Holze gelöste Körper wird auf einem weißen Tuche sachte von fünf Männern



(Phot. Braun, Clément & Cie.)

Bild 253. Kreuzabnahme. Gemälde von Rubens.

herabgelassen. Mit unendlicher Sorgfalt und innigster Liebe bemühen sich Männer und Frauen, den heiligen Leib zu bergen, wie wenn sie fürchteten, daß er im Tode noch Schmerz empfinden könnte.

2. **Die Beweinung Christi.** Vgl. Sanoner, *Revue de l'art chrétien* 1907 S. 314 ff.; Millet a. a. O. S. 489 ff. Weil Bilder dieser Art ohne biblische Bezeugung sind, so sind sie auch der älteren Kunst fremd; und auch die verschiedenen Evangelienhandschriften, die, wie wir gesehen haben, eine Reihe neuer Motive aus der Passion schaffen, kennen unsern Vorwurf nicht. Sie haben nur die Kreuzabnahme und die Grablegung, meist auf einem und demselben Blatt, nicht aber den toten

Christus auf dem Schoße seiner Mutter. Herausgewachsen sind die Beweinungsbilder aus der Kreuzabnahme; und sie bilden das naheliegende Bindeglied zwischen dieser und der Grablegung. An der nördlichen Hochwand der Oberkirche des hl. Franz zu Assisi hat Cimabue oder einer seiner Schüler einen großen christologischen Zyklus von der Verkündigung bis zur Grablegung angebracht. Hier ist die Beweinung geradezu an die Stelle der Kreuzabnahme getreten: der tote Heiland ruht auf dem Schoße der Mutter; Johannes küßt die Hand seines Meisters, während Magdalena einen Fuß des Herrn erhebt und an die Lippen führt. Wie bei so vielen andern Szenen hat auch hier Giotto zuerst die künstlerische Form geschaffen in seinem ergreifenden Bilde in der Arenakapelle zu Padua (Bild 254; vgl. Fiantz, Theologische Quartalschrift 1879 S. 599 ff.). Ambrogio Lorenzetti hat auf seiner Beweinung in der Akademie zu Siena um 1380 außer den gewöhnlich anwesenden Personen auch andere Heilige angebracht, so St. Lazarus und St. Maximin. Das tut auch Fiesole auf seinem Fresko in S. Marco zu Florenz, während er im übrigen sich an die Bildanordnung des Cimabue in Assisi hält. Vielberühmt sind Peruginos und Fra Bartolommeos Meisterwerke im Palazzo Pitti zu Florenz. Beide setzen den toten Leichnam auf einen mit einem Linnentuch bedeckten Stein; ein Jünger hält ihn aufrecht, während Maria sich schmerzerfüllt über das Antlitz des Sohnes beugt und Magdalena weinend die Füße umklammert. Fra Bartolommeo (Bild 255) beschränkt sich auf Maria, Johannes und Magdalena, die den Heiland beklagen; und doch ruft er uns das Geheimnis des für uns ge-



Bild 254. Beweinung Christi.  
Gemälde von Giotto.

16. und 17. Jahrhunderts noch öfters vorkommt. (Vgl. darüber Näheres bei Beissel II S. 354 ff.) Von vielen andern Darstellungen aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wie von Francias Beweinungen und jenen Giovanni Bellinis, die beide das Thema je dreimal behandelten, braucht hier nicht im einzelnen gesprochen zu werden, da sie ikonographische Besonderheiten nicht aufweisen. Nur auf einige Geschmacklosigkeiten, die sich in der Spätrenaissance in unser Bild einschlichen, sei kurz hingewiesen. Sandro Botticelli, der die Beweinung zweimal malte (Klassischer Bilderschatz Nr. 457 u. 714), läßt Maria, während sie den heiligen Leichnam auf dem Schoße hält, auch in dieser Szene in Ohnmacht fallen. Das gleiche tut Lorenzo Lotto auf seinem Vesperbild in der Brera zu Mailand (Bild 256). Johannes hat Mühe, Maria vor dem Sturz nach rückwärts aufzufangen, und zwei kleine Engel halten den Leichnam fest.

Einen neuen Weg schlägt Guido Reni auf seinem großen Gemälde in der Pina-  
kothek zu Bologna ein: der Leichnam Jesu ist auf einen langen Stein wie auf einen Altar gebettet; davor steht Maria mit gefalteten Händen wie eine Priesterin, neben ihr zwei Engel gleichsam als Diakon und Subdiakon. „Offenbar bezweckte der Meister einen Hinweis auf Christi Opfer, bei dessen Vollziehung Maria unter dem Kreuze

storbenen Erlösers viel tiefer in die Seele hinein als Perugino mit seiner figurenreichen Komposition. Verwandt damit ist die Beweinung des Andrea del Sarto im Palazzo Pitti zu

Florenz, wie überhaupt das Motiv des mit einem Tuch bedeckten Steinsockels, auf dem der heilige Leichnam wie auf einem Altare ruht, in der italienischen Malerei des

stand und bei dem sie ihren Sohn dem Vater hingab. So ist das Bild nicht nur durch die Schönheit der Gruppierung, sondern auch durch seine Idee hervorragend“ (Beissel a. a. O. S. 353).

In der Kunst diesseits der Alpen kommt die Beweinung erst im 15. Jahrhundert auf und verbreitet sich dann rasch nach einem im ganzen sich gleich bleibenden Schema: der Leib liegt vor dem Kreuz auf einem Linnentuch ausgestreckt und wird von Johannes oder einer der Frauen gehalten; dahinter die Mutter und andere Frauen schon mit Salbgefäßen und die beiden Männer. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln besitzt vier solcher Tafelbilder. Bekannt ist die Darstellung des Meisters vom Tod Mariä in Frankfurt und Rogiers van der Weyden Tafelgemälde in Berlin. Auch auf die Gemälde des Hausbuchmeisters in der Galerie zu Dresden, des Meisters von Kappenberg in der Klosterkirche zu Kappenberg (beide abgebildet bei C. Glaser, *Altdeutsche Malerei* Abb. 142 u. 155) und das Tafelbild von Quentin Massys in Köln (abgeb. in: *Der Cicerone* 1927 Bild 5) sei hingewiesen. Die Stiche von Schongauer und andern haben dem Sujet zu großer Volkstümlichkeit verholfen. Erst Rubens hat



Bild 255. Beweinung Christi. Gemälde von Fra Bartolommeo.

das Beweinungsbild, das er fünfmal: in zwei Darstellungen im Staatsmuseum zu Wien, in je einer im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und im Prado-Museum zu Madrid und im Museum zu Antwerpen, behandelt hat, um neue Züge vermehrt. In dem einen Wiener Bilde, einem Halbfigurenstück (Bild 257), nähert sich die Mutter dem Haupte des Sohnes, um einen Dorn auszuziehen; auf dem andern ist sie im Begriffe, ihm die erstarrten Augen zu schließen. Auf dem Bilde im Museum zu Antwerpen schickt sich Maria an, das bleiche Antlitz ihres Sohnes, der auf eine mit Stroh bedeckte Bank gebettet ist, mit einem Tuche zu verhüllen. In der Manier von Rubens hat Van Dyck die Beweinung öfters gemalt (vgl. Knackfuß, Van Dyck Bild 12 16 17 18). Bei beiden Niederländern tritt der wenig bekleidete, herkulisch gestaltete Leichnam zu sehr in den Vordergrund. Vgl. auch Keppler, *Aus Kunst und Leben* N. F., Freiburg 1906, S. 51 ff.

Neuerdings widmet E. Panofsky den Beweinungsbildern eine eingehende Spezialuntersuchung. Er tut dies unter dem Titel „*Imago Pietatis*, ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix“, in der Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 261 ff. Er geht von einem Gemälde des 13. Jahrhunderts in Florenz aus, auf dem Maria den toten Heiland in Halbfigur vor dem



Kreuz umarmt. Er stellt alsdann alle wichtigen Bilder, auf denen die heiligen Frauen oder Engel den toten Heiland verehren und beweinen, vergleichend zusammen, begeht aber dabei meines Erachtens den Fehler, daß er diesen toten Heilandsleib „Schmerzensmann“ nennt. Der Schmerzensmann, von dem gleich die Rede sein wird, erscheint gewöhnlich allein; er wird nie von Engeln oder den heiligen Frauen gestützt und beweint. Es ist zuzugeben, daß viele Künstler auf ihren Beweinungsbildern den Heiland irrtümlicherweise nach Art des Schmerzensmannes darstellen, so besonders deutlich Lukas Cranach auf dem Gemälde im Freiburger Münster (Bild 258), wo der Heiland, von Maria und Johannes beweint, lebendig auf dem quer gelegten Deckel der Grabkufe sitzt und auf die Bestattung wartet; aber den eigentlichen Schmerzensmann wollten sie nicht geben, denn dieser will nicht beweint werden, sondern der Menschheit zeigen, was er für sie gelitten hat. Die Idee des Schmerzensmanns spielt also in



(Phot. Brogi.)

Bild 256. Beweinung Christi. Gemälde von Lorenzo Lotto.

die Beweinungsbilder hinein, wie das auch Swarzenski in seinem Aufsatz „*Insinuationes divinae Pietatis*“ in der Festschrift für A. Goldschmidt, Leipzig 1923, S. 55 ff. feststellt, worin er vornehmlich solche Bilder behandelt, auf denen Engel den toten Heiland betrauern und der Menschheit zur Betrachtung vorhalten. Die besten Beispiele hierfür sind ein Alabasterrelief, jetzt in Detroit (Nordamerika), und ein Gemälde im Museum zu Leipzig von Meister Franke (Abb. 1 u. 8 bei Swarzenski).

3. **Die Pietà** (Schmerzhafte Mutter Gottes). Vgl. W. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà: Repertorium für Kunstwissenschaft 1920 S. 145 ff.; Derselbe, Marienklage, in „Genius“ I (1919) S. 201 ff.; Derselbe, Deutsche Plastik I S. 96 ff.; J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens S. 72 ff.; Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II S. 120 ff.; Demmler, Die mittelalterliche Pietà-Gruppe in Berliner Museen: „Berliner Museen“ 1921 Heft 11 u. 12; W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im

Mittelalter (Deutsche Beiträge zur Kunstgeschichte I, Köln 1924. Obwohl dieses meist in holzplastischer Ausführung seit etwa 1300 auftretende Bildmotiv einen italienischen Namen trägt, ist es doch rein deutschen Ursprungs und in Italien wie auch in Frankreich erst am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert von hier übernommen worden. Man versteht darunter die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf dem Schoße oder zu Füßen. Daß Maria in dieser Weise den Leichnam Christi in der Zeit zwischen Kreuzabnahme und Grablegung gehalten habe, wird in der Heiligen Schrift nicht erzählt. Die Vorstellung ist vielmehr aus der deutschen Mystik des hohen Mittelalters, wie sie sich im Kreise um Heinrich Seuse und der Mystikerinnen aus dem Dominikanerorden gebildet hatte, herausgewachsen. Ein unbekannter Meister in Mitteldeutschland hat um 1300 wohl für ein Nonnenkloster diesen Gedanken zuerst in ein plastisches Bild übertragen und so den Typus für unzählige Wiederholungen geschaffen. Das älteste uns erhaltene



Bild 257. Beweinung Christi. Gemälde von Rubens.

Exemplar der „Schmerzhaften Mutter Gottes“ aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts befindet sich heute auf der Feste Koburg. Vgl. Abb. 1 bei Passarge und die ausführliche Würdigung bei Pinder, Deutsche Plastik I S. 98. Andere typengeschichtlich wichtige Stücke aus dem 14. Jahrhundert besitzen Erfurt (Abb. 3 6 11 22 bei Passarge), Fritzlar, Wetzlar, Dieburg usw. Vgl. auch Noack, Das Vesperbild der Erfurter Ursulinen: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXXII S. 37 ff., und A. Feigel, Über gotische Pietäbilder aus Leder: Festschrift für A. Goldschmidt S. 61 ff. Doch ist es bei der großen Zahl von Denkmälern, die sich in Deutschland zumal aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten haben, nicht möglich, auf Einzelheiten einzugehen. Nur die formalikonographischen Unterschiede seien hervorgehoben. Im 14. Jahrhundert hält Maria den Leichnam ihres Sohnes, mit der Rechten ihn stützend, aufrecht auf ihrem Schoß; als Beispiel hierfür bilden wir hier die Pietà aus der Sammlung Münzel in Freiburg i. Br. ab (Bild 259). Siehe darüber A. v. Schneider im „Cicerone“ XXVII S. 10 ff. Im 15. Jahrhundert liegt der Leichnam Christi quer in horizontaler

Lage vor der Brust der Schmerzensmutter, wie wir dies an der Pietà in der Karmeliterkirche in Boppard sehen (Bild 260). Bei manchen Denkmälern dieser Art hat der Heiland die Hände über dem Schamtuch gefaltet, auf die Maria ihre Linke legt. Es entsteht so die „Dreihände-Pietà“, wovon neuerdings schöne Beispiele aus Niederbayern bekannt werden (vgl. Niederbayern XIV Fig. 162 212 u. 325). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts und im 16. liegen die Füße des Heilandes oder sein ganzer Unterkörper vor der Mutter am Boden, und der Oberkörper ist an ihre Kniee gelehnt. Als Übergang zu dieser Gruppe kann die Pietà aus der St. Christophskirche zu Mainz, um 1470, gelten (Bild 261). Die Meister dieser späteren Zeit sind stets von dem

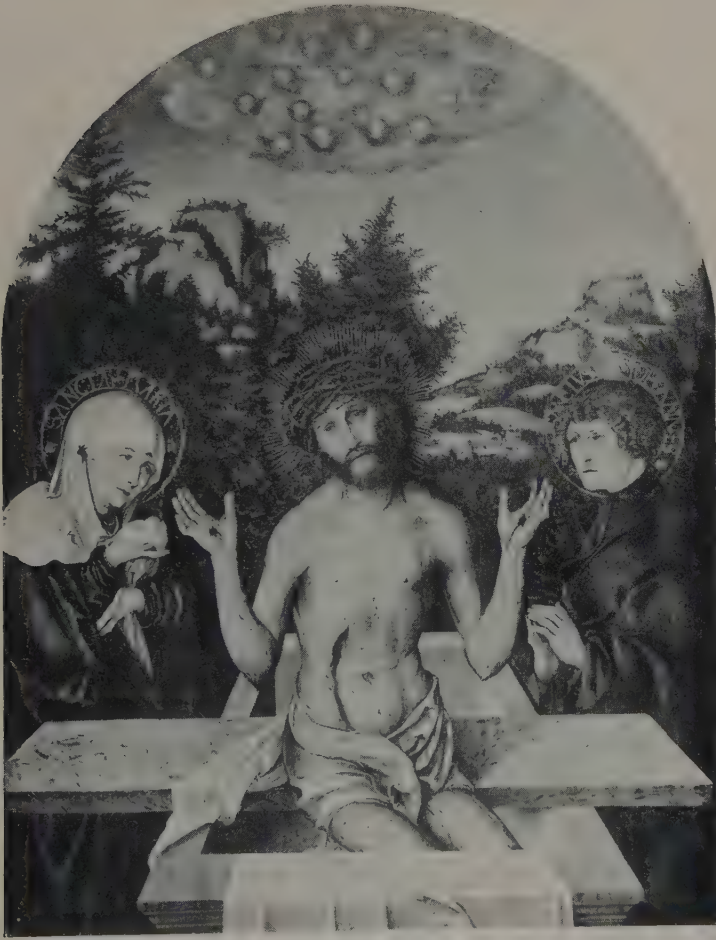


Bild 258. Barmherzigkeitsbild von Lukas Cranach d. Ä.

Bestreben geleitet, der Gestalt des Heilandes die erschreckende Häßlichkeit, in der er uns in den älteren Denkmälern stets entgegentritt, zu nehmen und die Bildgruppe geschlossener aufzubauen. Das tut z. B. Riemenschneider auf seiner Skulptur in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld, wo er aber von der Tradition insofern abweicht, als er der Schmerzensmutter auch Johannes und Magdalena beigesellt (Bild 262).

Alle Versuche, die Schmerzensmutter zu schildern, werden in den Schatten gestellt durch Michelangelos Meisterwerk in der Peterskirche zu Rom aus dem Jahre 1490 (Bild 263). Ohne Spuren des eben vollendeten Leidens ruht der Leichnam auf dem Schoße der Mutter. Sie hat das linke Bein etwas tiefer gestellt und vom rechten abgerückt, um so dem großen Toten eine bequemere Lage zu bereiten. Nur stiller,



verhaltener Schmerz offenbart sich im Antlitz der jugendlichen Mutter, weiß sie doch, daß der Erlöser mit diesem seinem Leibe aus dem Grabe auferstehen wird. Das will nach meiner Auffassung ihr Redegestus sagen (vgl. dazu Kraus-Sauer, K. G. II 2 S. 579 ff.). Wie sich das Motiv in der modernen italienischen Kunst gestaltete, möge aus dem Relief von Lodovico Pagliaghi an der Bronzetüre des Domes zu Mailand ersehen werden (Bild 264).

4. Die „Erbärmdebilder“ und der gregorianische Schmerzensmann. Seit dem 15. und 16. Jahrhundert begegnet man Darstellungen des Heilandes, wie er todmüde mit der Dornenkrone auf dem Haupt, die Hände und Füße mit einem Strick umbunden, auf einem Stein oder Holzblock sitzt. Obwohl er mit Blut und Wunden bedeckt ist, zeigt er an den Händen und Füßen meist noch nicht die Nägelwunden; auch seine Seite ist nicht durchstoßen. Måle III S. 92 ff. mit Abb. 44 u. 48 zählt eine große Zahl solcher Denkmäler aus dem ausgehenden

Mittelalter auf; auch in Deutschland findet man sie häufig unter dem Namen „Erbärmde“ oder „Not Gottes“; ich verweise auf eine Skulptur im Germanischen Museum zu Nürnberg (abgeb. bei Bergner a. a. O. Fig. 446) und A. Dürers Stich aus der „Kleinen Passion“ (Bild 265). Der Heiland ist hier in dem Zeitpunkt gedacht, wo er, auf Golgatha angekommen und seiner Kleider beraubt, warten mußte, bis das Kreuz, an dem er angenagelt sterben sollte, hergerichtet war. — Das ist aber nicht der eigentliche (gregorianische)

Schmerzensmann, der in der Kunst des ausgehenden Mittel-

messe, die ein Erzeugnis der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts ist. Dieser mystische Schmerzensmann hat aber hier schon früher als selbständiges Motiv existiert, was sich daraus ergibt, daß er auch in andere Zusammenhänge, wie wir gesehen haben, übernommen wurde, und weil er auch in nichtpassionalen Szenen auftritt. Ich verweise auf das Ehenheimsche Epitaph in St. Lorenz zu Nürnberg, um 1440 (abgeb. bei C. Glaser, Die altdeutsche Malerei Bild 77), und auf einen Altarflügel vom Ende des 14. Jahrhunderts zu Raudnitz in Böhmen (abgeb. bei Panofsky in der Festschrift für M. J. Friedländer Bild 29). Måle III S. 98 f. behauptet zwar mit Berufung auf Millet, Recherches S. 483 ff., der Schmerzensmann stamme aus der byzantinischen Kunst, wo er schon im 12. Jahrhundert auftauche. Ich halte diese Anschauung für irrig, denn die Bilder des Heilandes, auf die sich Millet (Fig. 517—521) stützt, zeigen alle den toten Erlöser in Brustbildform vor dem



Bild 259.  
Pietà aus der Sammlung Münzel  
in Freiburg i. Br.

alters ein äußerst beliebtes Sujet geworden ist. Damit bezeichnet man jene Gestalt des Heilandes, wo er lebend, aber mit den Wunden an Händen und Füßen und mit durchstoßener Seite, meist in der Grabkufe stehend, wie eben von der Kreuzigung kommend, auf die Grablegung wartet. Wir haben den Ursprung dieses Bildes, das auf der Vorstellung beruht, der Heiland sei zwischen Kreuzigung und Grablegung wieder für kurze Zeit lebendig geworden, in den Kreisen jener deutschen Mystiker zu suchen, wo auch das Motiv der Pietà entstanden ist. Gewöhnlich erscheint er in dieser Auffassung in der sog. Gregorius-

Kreuze. In ganz gleicher Weise begegnet das Motiv übrigens auch in der italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts (vgl. Venturi IV Fig. 159 u. 469). Wahr ist nur, wie sich gleich zeigen wird, daß ein byzantinisches Devotionsbild von dieser Beschaffenheit den äußeren Anlaß zum gregorianischen Schmerzensmann gab. Nach der gewöhnlichen Annahme geht dieses Bildmotiv auf eine Vision zurück, die Gregor d. Gr. in der Kirche S. Croce zu Rom während der heiligen Messe hatte; die Form, in der man diesen Vorgang fast regelmäßig darstellte, ergibt sich aus dem beigefügten Bilde aus Lübeck (Bild 266). Da aber diese Legende sich in der Vita Gregors von Paulus Diaconus nicht vorfindet, suchte man die literarische Grundlage in einer andern Erzählung, die Gregor d. Gr. in seinen Dialogen (IV S. 55) selbst mitteilt: Der Abt des Andreasklosters auf dem Mons Coelius in Rom, in dem auch Gregor wohnte, verbot, für einen verstorbenen Mönch Justus, weil er sich gegen das Gelübde der Armut vergangen hatte, die Totenmesse zu lesen. Gregor dagegen ordnete an, daß für Justus an dreißig Tagen nacheinander das heilige Opfer dar-

gebracht werden solle. Nach Ablauf dieser Frist erschien Justus seinem noch lebenden Bruder und meldete ihm seine Befreiung aus dem Fegfeuer. Allein aus dieser Erzählung ist die Gregoriusmesse mit der Erscheinung des Schmerzensmannes nicht herausgewachsen; wie man sie illustrierte, ergibt sich aus einer Skulptur in einer Seitenkapelle von S. Gregorio (Bild 267). Dagegen knüpft sich daran die heute noch bestehende Ge-

wohnheit der sog. dreißig Gregoriusmessen, die man für

S. Croce zu Rom erschienen sei, ein Vaterunser mit Ave bete, alle die Ablässe gewinnen könne, die mit dem Besuche dieser Hauptkirche verbunden waren. Es befand sich also in der Kirche S. Croce zu Rom ein viel verehrtes und mit Ablässen reich privilegiertes Gnadenbild. Wie beschaffen dies war, ergibt sich aus der Kopie, die Israel van Meckenem davon machte (B. 135). Nach den griechischen Aufschriften, die es zeigt, und nach der Ähnlichkeit mit den Bildern, die Millet a. a. O. als byzantinische Schmerzensmannbilder veröffentlicht, handelte es sich um ein Denkmal byzantinischer Herkunft. Mit diesem Devotionsbild, vor dem man so große Ablässe, die man mit Vorliebe den Verstorbenen zuwandte, gewinnen konnte, verband man im 15. Jahrhundert, als die Stiftung von dreißig gregorianischen Messen aufkam, die Person Gregors d. Gr. Daraus entwickelte sich die oben mitgeteilte spätere, in den Schriften des Heiligen nicht vorkommende Legende von der Vision Gregors in S. Groce, die die literarische Grundlage der sog. Gregoriusmesse bildet. Das byzantinische Passionsbild hat man dabei durch den abendländischen lebendigen Schmerzensmann mit den Wunden, wie er in Deutschland schon länger beliebt war,



Bild 260. Pietà in der Karmeliterkirche zu Boppard.

Verstorbene in ununterbrochener Reihenfolge lesen läßt, in dem Glauben, dadurch die Erlösung aus dem Fegfeuer sicher zu erwirken. Vgl. J. Endres, Die

Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter, in der Zeitschrift f. christl. Kunst 1917 S. 146 ff. Hier werden frühe Darstellungen der Gregoriusmesse aus Regensburg, Karlstadt und Münnerstadt mitgeteilt; regelmäßig liest man auf ihnen eine Aufschrift, wonach jeder, der vor dem Bilde des Schmerzensmannes, der

Gregor d. Gr. in

ersetzt. Daß in den meisten Fällen der gregorianische Schmerzensmann mit den „Arma Christi“ umrahmt wurde, geschah in Anspielung auf die Kirche S. Croce, wo alle Passionsinstrumente verwahrt und verehrt wurden. Da man diese Gegenstände oft auf Schildern als selbständige Andachtsbilder zusammengestellt hatte, bezeichnete man sie als „Arma Christi“ (vgl. Wimmer, *Die Waffen und Wappen Christi*: Organ für christliche Kunst 1868 S. 159 ff.).



Bild 261. Pietà in der St. Christophskirche zu Mainz.

Mit den Untersuchungen von R. Bauerreiß (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens* Bd. 44 S. 57 ff.) kann ich mich nicht in allen Stücken einverstanden erklären. So kann ich nicht zugeben, daß die Predella am gotischen Altar nichts anderes sei als die Grabkufe, in der nach den Bildern der Schmerzensmann dem hl. Gregorius erschien. Abgesehen davon, daß dies schon zeitlich unmöglich ist, kann man mit Sicherheit behaupten, daß die Predella aus jener niedrigen Rückwand (Retabel) herausgewachsen ist, die sich gewöhnlich auf der romanischen Altarmensa erhob. Darauf stellte man in der Zeit der gotischen Altäre das Triptychon.



In Rom, wo man gotische Altäre nicht kannte, und wo zumal am Ziboriumsaltar die Mensa überhaupt keine Rückwand hatte, dachte man sich den Schmerzensmann, wie alle Bilder zeigen, da erscheinend, wo im übrigen Abendland die Retabel sich befand. Darum brachte man den Schmerzensmann mit Vorliebe an der Predella an. Die abendländischen Kirchenväter hat man gerne damit verbunden, weil ja Gregor zu ihrem Kollegium gehört. Auf Grabdenkmälern hat man ihn häufig dargestellt, weil Christus in der Grabkufe inhaltlich dazu paßte, und wohl um auch auszudrücken, daß der Verstorbene auf die Wirkung der „gregorianischen Messen“ vertraute, die



Bild 262. Pietà von Riemenschneider in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld.

er sich bei Lebzeiten bestellt hatte, oder die er sich von seinen Hinterbliebenen wünschte. Vgl. Braun, Der christl. Altar S. 453 ff.; Schreiber, Manuel II Nr. 1455 bis 1493; Atz, Zeitschrift für christl. Kunst XVII S. 189 ff.; Detzel, Archiv für christl. Kunst VIII S. 4 ff.; Revue de l'art chrétien X S. 489 ff.

5. Eine verwandte symbolische Verwendung hat der Schmerzensmann im mystischen Keltertreter gefunden: Christus, nur mit dem Lendentuch bekleidet, die Dornenkrone auf dem Haupt und die heiligen fünf Wunden tragend, stampft Trauben im Keltertrog und wird selber als mystische Traube vom Kelterbalken niedergepreßt, so daß das kostbare Blut aus seinem heiligen Leibe fließt. Die Vorstellung beruht

auf der Stelle Is. 63, 1 ff., die in weitgehender Akkommodation schon von Augustinus (Comm. in Ps. 55; Migne, P. 1. XXXVI S. 649) und in mittelalterlichen Hymnen (siehe Dreves, *Analecta hymnica* IV S. 21) auf den Opfertod Christi bezogen wurde. Am frühesten ist das Bild bei Herrad von Landsperg (Straub Taf. I. XI) bezeugt, wo der Kelterbalken die Aufschrift trägt: „Torcular est sancta crux.“ In einem Wandgemälde zu Kleinkomburg in Württemberg aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts steht die Kelter unter dem Kreuz (vgl. Keppler, *Archiv für christl. Kunst* III S. 37 ff.). In einer Reihe von Holzschnitten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts wird Christus von dem Kelterbalken zusammengepreßt, und das aus seinem Leibe rinnende Blut fließt in einen Meßkelch (vgl. Sammlung Weigel im Germ. Museum I Nr. 75 139; II Nr. 412). Über das Vorkommen des Kelterbildes auf Retabeln vgl. Braun a. a. O. S. 511. Eine sehr



Bild 263. Pietà von Michelangelo in der Peterskirche zu Rom.

manierierte Fortbildung hat das Motiv im ausgehenden Mittelalter gefunden. Auf einem Votivbild in St. Lorenz zu Nürnberg aus dem Jahre 1480 fängt St. Augustinus das aus der mystischen Kelter fließende Blut auf, St. Gregor gießt es in das Faß eines Wagens, der von den Evangelisten gezogen wird, Ambrosius und Hieronymus beschlagen ein Faß mit Reifen. Rechts wird ein Faß in den Keller gebracht; dahinter Papst, Abt und Mönche mit Töpfen voll Blut. Noch andere Beispiele bei Bergner S. 544. Vgl. auch Wernicke im *Christl. Kunstblatt* 1887 S. 36 ff. 53 ff.; Merz ébd. 1883 S. 53 ff.; F. de Lasteyrie in *Mém. de la Société des Antiquaires de France* 1878 S. 73 ff.; Mäle III S. 113 ff. und Sauer, *Symbolik* S. 396 ff.

6. **Die Grablegung Christi.** Vgl. Simon, *Ikonographie der Grablegung Christi* vom 9. bis 16. Jahrhundert, Rostocker Diss. 1926. — Während Matth. 26, 60 nur ganz kurz berichtet, daß der Heiland von Joseph von Arimathäa in ein neues Felsengrab gelegt worden sei, erfahren wir aus Joh. 19, 39, daß auch Nikodemus dabei behilflich

war; Luk. 23, 55 und Mark. 15, 46 fügen diesem Berichte noch hinzu, daß sich auch Frauen aus Galiläa angeschlossen hatten, die das Grab besahen und wissen wollten, wie der Leichnam beigesetzt werde. Damit sind die Personen für einen Leichenzug gegeben. Ihnen werden oft Johannes und Maria noch beigelegt. Den ersten selbständigen Versuch im Abendland, die Grablegung darzustellen, machte wiederum die Reichenauer Malerschule in den illustrierten Bibelhandschriften der ottonischen Zeit, so im Codex Egberti (Taf. LI bei Kraus), in den Evangeliarien zu Gotha und Bremen und in den beiden Cimelien 57 und 58 der Münchener Staatsbibliothek



Bild 264. Pietà an der Bronzetüre des Mailänder Domes  
von Lodovico Pagliaghi.

(vgl. Vöge S. 61 221 f.). In dem Fragment einer Wandfreske aus S. Giovanni e Paolo in Rom, das in der R. Q. 1891 behandelt ist (Taf. IX), vermag ich eine Grablegung nicht zu erkennen. In den erwähnten Miniaturen finden wir regelmäßig nur zwei Personen, Joseph und Nikodemus, die den in Leinwand eingewickelten Leichnam behutsam in einen Sarkophag legen. Dem 11. Jahrhundert gehören die Fresken in S. Angelo in Formis und in S. Urbano bei Rom an; erstere geht sicher nicht von abendländischen Vorstellungen aus, denn der Leichnam, den Maria und Johannes ins Grab senken, ist wie eine Mumie umwickelt (vgl. Kraus, K. G. II 1 Fig. 40 und Dobbert, Zur byzant. Frage a. a. O. S. 156 f.). Auf byzantinische Vorbilder gehen



auch die Szenen an den Bronzetüren in Benevent und an St. Paul zu Rom zurück. In den Handschriften des 13. Jahrhunderts wird der Leichenzug erweitert, indem zwischen den beiden den Leichnam tragenden Männern Maria und Johannes eingefügt werden (vgl. Haseloff S. 155 f.). Auffallend dramatisch hat Pietro Lorenzetti schon um 1320 in der Unterkirche zu Assisi die Grablegung dargestellt. Ein Bild von erhabener Würde und Schönheit hat alsdann Taddeo Gaddi für die Kirche Orsanmichele in Florenz, heute in der Akademie daselbst, geschaffen: zwei Männer halten den Leichnam über dem Sarkophag, während Maria zum letzten Mal ihren Sohn begrüßt, Johannes seine Hand küßt und Magdalena die Füße bedeckt; andere Beteiligte, die in dichter Gruppe den Hintergrund ausfüllen, halten Salbengefäß, Zange und Nägel, und oben schwebende Engel tragen Lanze mit Dornenkrone und Kreuz (siehe die Abb. bei Jameson, *History of Our Lord* II S. 246). Ganz ähnlich hat das gleiche Thema ein Schüler des Taddeo Gaddi auf einem Fresko in Santa Croce zu Florenz behandelt (vgl. Venturi V Fig. 449).

Die deutsche Kunst hat unser Thema auf dem Gebiete der Plastik am wirkungsvollsten behandelt. Wir erinnern an die siebte Station des Kreuzwegs von Adam Krafft zu Nürnberg. Derselbe Meister hat alsdann 1492 auf dem Schreyerschen Grabdenkmal am äußern Osttor der St. Sebalduskirche in Nürnberg die Grablegung

wiederum in

gelegt hat, dem sie noch zum letzten Mal ihre Lippen auf die todeskalten Wangen drückt, bietet besonders in dieser Krafftschen Darstellung ein Bild von unnachahmlicher, inniger Auffassung. Von einer Grablegung aus Mainz aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir nur noch die Büste des Joseph von Arimathäa, die wir hier abbilden (Bild 268). Mit vielem Geschick hat den gleichen Gegenstand ein schwäbischer Meister um 1520 behandelt (Bild 269).

Seit dem frühen Mittelalter war es in Deutschland Sitte geworden, am Karfreitag das heilige Sakrament in einem „heiligen Grab“ zu bergen, und es von dort am Ostersonntag in einer feierlichen Prozession zu erheben. Zu diesem Zwecke hat man in fast allen größeren Kirchen im Langhaus oder in einem Nebenraum einen Sarkophag angebracht, in dem der Leichnam Jesu ruhte; eine Öffnung in der Brust diente als Tabernakel. Oft kauerten nur zwei Wächter am Kopf- und am Fußende des Sarkophages, oder es waren um ihn alle die Personen gruppiert, die auch sonst bei der Grablegung erscheinen (vgl. das heilige Grab in St. Viktor zu



Bild 265. Der Schmerzensmann.  
Holzschnitt von Dürer.

Stein gehauen. Er hat in seiner Darstellung jenen Augenblick gewählt, wo der heilige Leichnam vollständig zum Begräbnis bereitet ist und er mit Salben und Gewürzen ausgestattet eben in dem Grabe beige-  
setzt werden soll. Nikodemus und Joseph versehen die letzten Dienste, und die heiligen Frauen stehen in stiller Trauer zur Seite. Maria, die auf ihre Kniee gesunken ist und ihren Arm unter den des Sohnes

Xanten, Bild 270). Näheres über die heiligen Gräber bei G. Dalman, Das Grab Christi in Deutschland, Leipzig 1922; O. Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster: Freiburger Münsterblätter 1919 S. 1 ff.; R. Busch, Das Heilige Grab in Konstanz: Zeitschr. „Oberrhein. Kunst“ Jahrg. 1 S. 106 ff., und Beissel II S. 369 ff.

Spätere italienische Meister haben an Stelle der Grablegung die Zugrabetragung gemalt, so Mantegna in einem seiner Kupferstiche (abgeb. bei Jameson a. a. O. S. 238),



Bild 266. Sog. Gregoriusmesse  
an einem Lübecker Altarschrein.

Raffael in seinem bekannten Bilde im Casino Borghese zu Rom. So hoch diese Denkmäler von den Kunsthistorikern auch gewertet werden, so ist doch zu bemerken, daß das aufgeregte Gebaren der Frauen und das mühsame Schleppen der Männer keine Vorzüge sind. Siehe dazu das Gemälde von Caravaggio im Vatikan (Bild 271). Haben jene denn vergessen, daß der Meister seine Auferstehung geweissagt hat? und tragen diese einen Riesen oder nicht vielmehr einen durch tagelange Quälung abgemagerten Leichnam zu Grabe? Rembrandt, der in seiner



Radierung (Klassiker der Kunst VIII, Radierungen Nr. 48) den Heiland von vier holländischen Bauern auf einer Bahre zu Grabe getragen werden läßt, hat bei aller Einfachheit der Schilderung den Vorgang viel ergreifender gezeichnet als die anspruchsvollen Italiener.

#### § 44. Die Höllenfahrt Christi

Literatur: Clemen, R. M. S. 209 ff. — K. W. Ch. Schmidt, Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters. Marburg 1915 (Diss.).

1. Obgleich die Evangelien nichts davon berichten, daß die Seele Christi in ihrer hypostatischen Vereinigung mit dem Logos nach dem Tode am Kreuze in die Vorhölle hinabstieg, um die Seelen der Gerechten zu befreien,



Bild 267. Der hl. Gregor betet für den verstorbenen Mönch Justus.  
Relief von Luigi da Milano.

erscheint diese Auffassung doch von Anfang an im Glaubensbewußtsein der Kirche, wie sich aus Eph. 4, 9; Offb. Kap. 2; 1 Petri 3, 19 20 ergibt.

Vgl. zur katholischen Anschauung: Körber, Katholische Lehre von der Höllenfahrt Jesu Christi, Landshut 1860; Atzberger, Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vorincänischen Zeit, Freiburg 1886; C. Bruston, La Descente du Christ aux enfers d'après les Apôtres et d'après l'Eglise, Paris 1897; J. Kroll, Beiträge zum Descensus ad inferos (Verzeichnis der Vorlesungen an der Akademie zu Braunsberg im Wintersemester 1922/23, Königsberg 1922; Wilpert II S. 887 ff. — Es hat zwar seit den Zeiten des Duns Scotus nicht an katholischen Theologen gefehlt, die der Ansicht waren, der „descensus ad inferos“ sei in der Heiligen Schrift nicht gelehrt. Das ist im wesentlichen auch die Auffassung der protestantischen Theologen (C. Clemen, Niedergefahren zu den Toten, Gießen 1900; H. Holtzmann, Höllenfahrt im



Neuen Testament: Archiv für Religionswissenschaft XI [1908] S. 285 ff.). Übrigens sind die Descensus-Vorstellungen dem Alten Testament nicht fremd, wenn auch die kanonischen Bücher nicht ausdrücklich davon reden, wie sich aus dem Buche Henoch und der späteren jüdischen Literatur ergibt (vgl. darüber Weber, Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften, 1897; J. Monnier, *La descente aux enfers, étude de pensée religieuse, d'art et de littérature*, Paris 1902. Auch das apokryphe Evangelium des Nikodemus kennt den Descensus, und die östliche Kunst schöpft daraus ihre Vorstellungen. In diesen hier genannten Untersuchungen ist der Nachweis erbracht, daß die Vorstellung, ein Held sei in den Hades hinabgestiegen, um die Seelen zu erlösen, in allen hochentwickelten Religionen

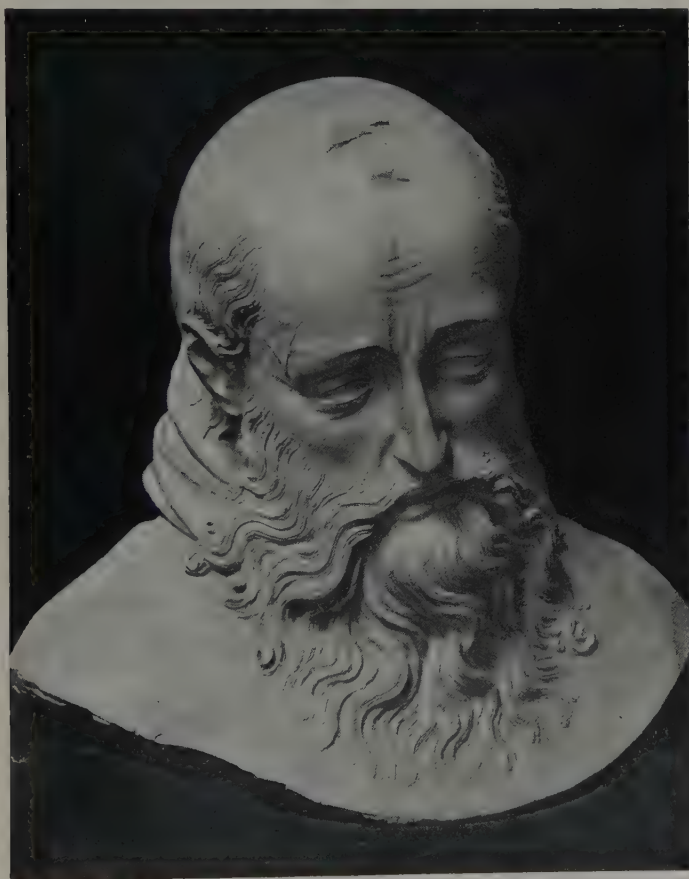


Bild 268. Joseph von Arimathäa von einer Grablegung in Mainz (jetzt im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt).

des Ostens vorkommt. Daraus darf aber nicht geschlossen werden, daß die christlichen Descensus-Vorstellungen aus der Mythenwelt Asiens geflossen seien; wir haben hier vielmehr einen Rest der Uroffenbarung vor uns. Wie so oft, so hat man auch in unserem Falle frühzeitig das Bedürfnis empfunden, Wahrheiten und Ereignisse, die in den heiligen Schriften nur leise angedeutet werden, ausführlich zu schildern. In dem apokryphen Evangelium des Nikodemus (vgl. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* S. 368 u. 396) erzählen Karinus und Leucius in hochdramatischer Weise, wie die Vorhölle sich plötzlich öffnete und sie mit den Gerechten des Alten Bundes durch Christus befreit wurden. Diese Texte gelangten im frühen und hohen Mittelalter — es sei nur an das „Speculum“ des Vinzenz von Beauvais (VIII Kap. 56)

und an die „Legenda aurea“ des Jakobus a Voragine, Kap. 54 erinnert — zu großer Verbreitung. Hieraus und nicht etwa aus ägyptischen Romanen und ostasiatischen Mythen schöpften die christlichen Künstler, wenn sie unser Thema etwa vom 6. Jahrhundert an darstellten; es sind darum die Hypothesen abzulehnen, wie sie Strzygowski (Koptische Kunst: Catalogue général des antiquités égyptiennes S. xix ff.), Ad. Jacoby (Altheidnisch-Ägyptisches im Christentum: Sphinx VII S. 107 ff.), Dalton (Byzantine



(Phot. Altertümersammlung Stuttgart.)

Bild 269. Grablegung Christi.  
Holzbildwerk eines oberschwäbischen Meisters.

Art and Archaeology S. 662 ff.), Scott Moncrieff (Gnosticism and Early Christianity in Egypt: Church Quarterly Review Oct. 1909), Griffith (Stories of the High Priests of Memphis, Oxford 1909, S. 45 ff.) aufstellen. In der byzantinischen Kunst ist die Höllenfahrt sehr häufig dargestellt, und sie vertritt hier zugleich das Auferstehungsbild. Über das Aufkommen des Sujets siehe Baumstark, R. Q. XX (1906) S. 125 ff. Christus mit dem Kreuzesstab in der Rechten erscheint vor dem Limbus patrum, der bald

als ein erbrochenes Gelaß, bald als offene Höhle gebildet ist. Er begrüßt den Adam und zieht ihn zu sich heran. Hinter Adam werden Eva und andere Bewohner der Vorhölle sichtbar. Johannes der Täufer zeigt auf Christus, der gewöhnlich von links in die Szene tritt und alle übrigen Gestalten vor sich hat. In den monumentalen Wandbildern beobachten wir jedoch eine freiere Komposition, so auf dem Mosaikbild der Klosterkirche zu Daphni, wo Christus auf dem gefesselten Teufel und der zerbrochenen Höllenpforte stehend den Mittelpunkt der Darstellung bildet. Er begrüßt die Stammeltern, neben denen David und Salomon stehen. Hinter ihm Johannes der Täufer und andere Gerechte des Alten Bundes (vgl. Fig. 164 bei Clemen, R. M., nach G. Millet, *Mosaïques de Daphni etc.*, Paris 1895). Sehr verwandt damit sind die Mosaikbilder in der Kirche von Hosios Lukas (vgl. Fig. 166 bei Clemen und Ch. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint Luc en Phocide*, Paris 1889), in der Sophienkathedrale zu Kiew und von Nea Moni auf Chios (vgl. Strzygowski, *Byzantinische Zeitschrift* V [1896] Taf. III). Unter byzantinischem Ein-



Bild 270. Heiliges Grab in St. Viktor zu Xanten.

fluß entstanden auch die Wandgemälde in S. Maria Antiqua in Rom aus dem 8. Jahrhundert (vgl. De Grüneisen, *Ste. Marie Antique* S. 501 und Wilpert II S. 390 und Taf. 167 1 und 168 2), in der Kapelle des hl. Zeno in S. Prassede zu Rom aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts (Garrucci Taf. 279), in der Unterkirche von S. Clemente aus dem 10.—11. Jahrhundert (Bild 272). Ferner erscheint die Höllenfahrt in den großen Mosaikzyklen von Monreale, Torcello und S. Marco in Venedig. Im Bilderkreis der von den Athosklöstern ausgehenden Kunst hat die Höllenfahrt ihre regelmäßige Stelle (vgl. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern* S. 131 ff. und Schäfer, *Handbuch der Malerei vom Berge Athos* S. 207); und bis zur Gegenwart erscheint sie fast immer auf den byzantinischen und russischen Ikonostasen (vgl. N. P. de Likhatcheff, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, 1906, Taf. LXXVIII LXX LXXIX). In Form von Miniaturen begegnet uns die Höllenfahrt in frühmittelalterlichen Psalterien in den am Osterfest verwendeten Psalmen, und in späteren griechischen Bilderhandschriften ist sie sehr häufig (vgl. Tikkanen, *Psalterillustration* S. 60; Millet, *Monuments et mémoires: Fondation Piot* II S. 210 ff., Paris 1895; J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus: Byzant. Archiv* II S. 87 ff.).



Wenn in der italienischen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts auf einer großen Reihe von Werken der Kleinkunst und näherhin der Kleinplastik, die einen geschlossenen Zyklus neutestamentlicher Szenen auf sich vereinigen, unser Sujet kaum einmal ausgelassen ist, während es in dem rein abendländischen Kunstkreis der Karolingerzeit mit Ausnahme des Utrecht-Psalters, der aber auf eine östliche Vorlage des 5. Jahrhunderts zurückgeht, fehlt, so kann das nur unter byzantinischem Einfluß geschehen sein. So erscheint die Szene an der Türe von St. Paul in Rom, auf jener zu Trani, an den Erztüren von S. Zeno zu Verona, in Pisa, Benevent, Monreale, Ravello, Spalato, Nowgorod, auf dem Tympanon der Kathedrale von Bitonto, am Portal der Kirchen von Monopoli und Altamura. Vgl. G. Sanoner, *La vie de Jésus-Christ* —



(Phot. Alinari.)

Bild 271. Grablegung Christi. Gemälde von Caravaggio.

*Descente aux Limbes*: *Revue de l'art chrétien* 1907 S. 321 ff., mit einer Reihe von Abbildungen aus dem Kreise dieser kleinplastischen Erzeugnisse. Es gehören hierher auch die oft genannte Palla d'oro in Venedig, das Antependium in Salerno, die musivische Tafel in der Opera del Duomo in Florenz, ein byzantinischer Buchdeckel in S. Marco zu Venedig, eine Elfenbeintafel im Berliner Museum (vgl. Schlumberger, *L'épopée byzantine* I S. 748; II S. 101).

2. In der abendländischen Kunst vermißt man den engen Anschluß an den Descensusbericht im apokryphen Evangelium des Nikodemus. Christus, von einer Mandorla umgeben, schreitet dem Limbus patrum, der oft die

Gestalt eines Tierrachens hat, entgegen und reicht Adam die Hand. Die Höllenfahrt macht vielfach den Eindruck, wie wenn sie ein Ausschnitt aus dem Gerichtsbild wäre.

Die ältesten bekannten Versuche, die Höllenfahrt zu gestalten, finden sich in zwei Reichenauer Handschriften aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (vgl. Vöge S. 227 und 267). Von frühchristlichen Darstellungen haben wir nur unbestimmte literarische Nachrichten (vgl. Wilpert II S. 889 f.). Rasch findet jetzt das Motiv Aufnahme im neutestamentlichen Zyklus des Lebens Jesu; ich erinnere nur an das Klosterneuburger Antependium (Fig. 169 bei Clemen). Besonders häufig ist es in den Psalterien des 12. und 13. Jahrhunderts festzustellen, wie aus Haseloff S. 156 zu ersehen ist. Die Miniatur im Psalter des Hermann von Thüringen (Stuttgart, Staatsbibliothek, Bibl. fol. 24; abgeb. bei Clemen Fig. 170) kann neben der eben genannten Darstellung auf dem Antependium von Klosterneuburg als Paradigma der nordischen



Bild 272. Jesus in der Vorhölle. Fresko in S. Clemente zu Rom.

Kunstauffassung des vorliegenden Gegenstandes dienen. In der Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts ist die Höllenfahrt nur vereinzelt und in nebensächlichen Anbringungen zu beobachten; Clemen stellt S. 218 ein paar Beispiele zusammen. Noch seltener begegnet sie in der Form von Wandgemälden. In großer, ausdrucksvoller Gestaltung hat sie ein bedeutender Meister um 1200 in der Krypta der St. Martinskirche zu Emmerich im Zusammenhang eines Passionszyklus, wie es scheint, gemalt (vgl. Clemen S. 207 ff. und Taf. xv). Daß die Komposition des Descensusbildes im Abendland in Anlehnung an das Weltgerichtsbild sich entwickelte, ergibt sich aus dem großen Wandgemälde von St. Jacques des Guérets (Fig. 152 bei Clemen) mit seiner Anlage in drei Zonen: oben die Apostel mit Engeln, mitten die Gerechten des Alten Bundes von Schlangen umwunden und von Teufeln bedrängt, und unten die Hölle. Das Zentrum des Ganzen nimmt Christus ein, vor dem die Stammeltern stehen, die aus dem geöffneten Tore herauskommen. Es ist nicht mehr die Vorhölle, der Limbus patrum, der hier geschildert wird, sondern die Hölle selbst, wie sie im Zusammenhang mit dem Gerichte dargestellt wurde. Den gleichen Eindruck hat man auch von dem figurenreichen Fresko in der Spanischen Kapelle von

S. Maria Novella zu Florenz, wo die Geister der Hölle in ohnmächtiger Wut auf Christus hinstieren, der die Gerechten herausholt (Bild 273).

In der späteren Kunst werden die Höllenfahrtsbilder seltener. Fiesole hat sie zweimal, auf einem Fresko in S. Marco (Bild 274) und einem Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz, dargestellt. In Dürers „Großer Passion“ ist Johannes der Täufer und eine Gruppe Geretteter vor der Vorhölle versammelt; sie werden von des Teufels Großmutter zwar noch bedroht, aber schaden kann sie den Glücklichen nicht mehr. Adam steigt, von Christus begrüßt, als letzter aus dem Höllentor. Zu einem fröhlichen Osterlied gestaltet Bronzino seine figurenreiche Höllenfahrt in den Uffizien zu Florenz (Bild 275). Vgl. zu der im Text genannten Literatur noch: Margarethe Stokes, *Limbus in Christian Art*: Art Journal 1885 S. 275 ff.; Leclercq in *Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I S. 2575; Adele Reuter, *Beiträge zu einer Ikonographie des Todes* (Diss.), Straßburg 1913.

#### VIERTES KAPITEL

### DIE VERHERRLICHUNG JESU

#### § 45. Die Auferstehung

**Literatur:** Haseloff S. 162 ff. — Die Darstellung der Auferstehung Christi in den bildenden Künsten: „Kunstfreund“ XVII (1901) S. 33 ff. — Keppler, Die Darstellung der Auferstehung: Archiv für christliche Kunst II (1884) S. 67 ff. — W. Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philos.-hist. Klasse, 1903 S. 236 ff. — Millet, *Recherches* S. 517 ff. — Sanoner, *Revue de l'art chrétien* 1907 S. 366 ff. — Otto Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi; ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler: Studien über christliche Denkmäler, hrsg. von Joh. Ficker, Heft 9. Leipzig 1909. — E. Völter, *Darstellung der Auferstehung Christi bis zum 13. Jahrhundert* (Diss.). Freiburg i. Br. 1925.

1. Die Auferstehung Christi ist einer der letzten Gegenstände, der in den neutestamentlichen Bilderkreis aufgenommen wurde; allerdings kommt sie schon auf den Sarkophagen vom 4. Jahrhundert an vor, aber sie ist nur andeutungsweise gegeben durch ein Kreuz mit dem Labarum, unter dem zwei Wächter schlafen.

Wir besitzen etwa zwanzig Sarkophage gallischer und italischer Herkunft (siehe die Liste bei Schönewolf S. 7 f.), die auf dem Mittelstück der Vorderseite eine „*crux nuda*“ zeigen, unter deren Querbalken zwei schlafende Wächter sitzen. Darüber das Monogramm Christi von einem Kranz umgeben (Labarum). Allgemein sah man darin eine Andeutung des verherrlichten Grabes Christi, also der Auferstehung. Schönewolf lehnt diese Erklärung ab, aber seine eigene Auffassung (Apotheose der triumphierenden Kirche) ist so verschwommen, daß eine Nachprüfung geboten ist. Bei der Erklärung altchristlicher Sarkophagskulpturen hat man sich gegenwärtig zu halten, daß die ältesten Werke stets eine geschlossene Szenenfolge geben; in der Zeit des Verfalles jedoch werden die Szenen oft wahl- und gedankenlos durcheinander gemischt. Eine Vergleichung der in Betracht kommenden Skulpturen rechtfertigt die Annahme, daß sie alle auf ein Vorbild, den hier (Bild 276) abgebildeten Lateransarkophag, zurückgehen; von ihm hat darum die Erklärung auszugehen. Hier ist die zu erklärende Szene umgeben von folgenden Passionsszenen: Gefangennehmung, Christus vor Pilatus einerseits, Dornenkrönung und Kreuztragung anderseits. Man sollte also zunächst in der Mittelszene die Kreuzigung erwarten. In der Zeit aber, wo diese Sarkophage entstanden, war der Typus der andeutungsweisen Kreuzigung, wie wir oben gesehen haben, schon geschaffen, und er sieht anders aus. Von militärischen Wächtern ist in der ganzen biblischen Passionsgeschichte nur beim Grabe die Rede. Die „*crux nuda*“ mit dem umkränzten Monogramm Christi ist also eine An-



deutung des verherrlichten Grabes des Erlösers. Daß diese Auffassung richtig ist, lehrt ein römischer Sarkophag aus dem 4. Jahrhundert (Garrucci Taf. 350 4; Schönewolf S. 51), auf dem an die Stelle der Wächter geradezu die Frauen treten, die den Leichnam einbalsamieren wollen. Zum nämlichen Resultat gelangt auch Reil, Die altchristlichen Bildzyklen S. 23. Vgl. noch Stocks, Die Auferstehung Christi auf altchristlichen Sarkophagen: Byzantinisch-neugriechisches Jahrbuch 1920 S. 370 ff., und E. Becker, ebd. S. 151 ff.

2. Wie die Evangelien den Akt der Auferstehung selbst nicht beschreiben, sondern nur vom Gang der Frauen zum Grab und von der Engelserscheinung berichten (Matth. 28, 1—10. Mark. 16, 1—8. Luk. 24, 1—12), so hat auch die christliche Kunst des Abendlandes bis ins 13. Jahrhundert die Auferstehung vorwiegend durch die Frauen und den Engel am Grabe dargestellt. Im Bereich der byzantinischen Kunst diente als Ersatzbild die Höllenfahrt.



Bild 273. Jesus in der Vorhölle.

Fresko in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

Das älteste hierher gehörige Werk ist die frühchristliche Elfenbeintafel im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Bild 277), die nach Strzygowski (Byzant. Zeitschrift XV S. 424 f.) vielleicht noch dem 3. Jahrhundert angehört. Vgl. darüber auch Petković, Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München (Diss., Halle 1904). Es zeigt einen großen, reichgeschmückten Grabbau, mit zwei Wächtern, von denen der eine schläft. Der Engel sitzt vor der Türe und wendet sich im Redegestus gegen drei von rechts kommende Frauen. Oben rechts ist die Himmelfahrt beigelegt. Dazu kommen ein Sarkophag in S. Celso in Mailand aus dem 5. Jahrhundert (vgl. Garrucci Taf. 315 4) und drei Monzeser Ampullen (Garrucci Taf. 433—435) aus dem 6. Jahrhundert. Auch die karolingische Kunst ersetzt das Auferstehungsbild durch den Besuch der Frauen am Grabe (vgl. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei S. 174 ff.); das gleiche tut die ottonische Zeit in den zahlreichen Miniaturen der Bibelhandschriften (vgl. Vöge S. 223 ff. und Kraus, Cod. Egberti Taf. LI). Der Besuch der Frauen am Grabe verschwindet zwar

nicht ganz; aber von dem Zeitpunkt an, wo man den Akt der Auferstehung selbst abbildete, tritt die Episode stark in den Hintergrund; so begegnen die Frauen in den von Haseloff behandelten Psaltergruppen aus dem 13. Jahrhundert nur noch zweimal, während das Auferstehungsbild selbst fünfmal vorkommt. Wie ist es nun zu erklären, daß in den frühmittelalterlichen Evangeliarien, Evangelistarien, d. h. Perikopenbüchern, den Sakramentarien und überhaupt in den neutestamentlichen Bilderserien, überall da, wo man die Auferstehung erwarten muß, nicht der Auferstehungsakt selbst, sondern im Abendland bis in die gotische Zeit der Besuch der Frauen



Bild 274. Jesus in der Vorhölle. Gemälde von Fra Angelico.

am Grabe erscheint? Hatten die christlichen Künstler des frühen Mittelalters kein Verständnis dafür, daß die Auferstehung der Eck- und Grundpfeiler der christlichen Wahrheit ist? Man hat das so zu erklären gesucht, daß man sagte, das frühmittelalterliche Osterbild sei aus dem liturgischen Osterspiel, nämlich aus dem mit verteilten Rollen in der Kirche vorgetragenen Dialog der Frauen am Grabe und des Engels, in dem der Auferstandene keine Rolle hat, herausgewachsen. P. Weber (Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst) benützt gerade unsern Gegenstand als Ausgangspunkt für seine Beweisführung, daß das geistliche Schauspiel eine wichtige Quelle für die darstellende Kunst gewesen sei (S. 32). Es ist nun richtig, daß diese

liturgischen Osterspiele sehr frühe aufkamen und eine große Verbreitung erlangten. Konnte Mone (Altdeutsche Schauspiele: Bibliothek der gesamten deutschen National-literatur Bd. 21 [Leipzig 1841], und Schauspiele des Mittelalters I [Karlsruhe 1846]) nur wenige Stücke vorlegen, so vermochte Milchsack (Entwicklung der Oster- und Passionsspiele, 1880) schon 24 Nummern mitzuteilen. Karl Lange (Die lateinischen Osterfeiern, München 1887) hat ihre Zahl auf 224 erhöht und gezeigt, daß man in



(Phot. Hanfstaengl.)

Bild 275. Jesus in der Vorhölle. Gemälde von Bronzino.

England und Deutschland bereits im 10. Jahrhundert die kirchliche Osterfeier durch eine dramatische Osterfeier, das sog. Quem-quæritis-Spiel, belebte. Weber macht nun darauf aufmerksam, daß auf vielen Darstellungen unseres Sujets die Frauen Weihrauchgefäße tragen, wie eine Rubrik im Schauspiel ausdrücklich anordnet, während sie nach den evangelischen Berichten mit Salbengefäßen zum Grabe gehen; ferner werde auf frühmittelalterlichen Darstellungen des Ganges der Frauen zum Grabe das Schweiß Tuch im Gegensatz zu dem Berichte der Evangelisten, aber in



Übereinstimmung mit der Anordnung in vielen Osterspielen, ganz auffallend hervor-  
gehoben. Aus diesen Wahrnehmungen darf aber nicht geschlossen werden, daß der  
Gang der Frauen zum Grab lediglich durch das Osterspiel zum Osterbild geworden  
sei; es folgt vielmehr daraus nur, daß einige Zutaten aus ihm geflossen sind. Zum  
Osterbild und zum Ersatzstück der Auferstehung ist der Gang der Frauen zum Grab  
geworden durch das Evangelium vom Ostersonntag, das uns nur diese Tat-  
sache berichtet. Haseloff S. 167 macht gegen Weber darauf aufmerksam, daß die  
Evangelien allerdings nicht von Räucherbecken sprechen, daß nach ihnen aber die  
Frauen „aromata“ und „unguenta“ mit sich trugen, denen sehr wohl Räucherbecken  
und Salbenbüchsen entsprechen. Als dann sei das Schweißbuch auch in der byzan-  
tinischen Kunst typisch und stark betont; und doch kannte man im Osten das  
Osterspiel nicht. Auch Vöge (S. 226) ist der Meinung, daß die Anbringung der  
Schweißtücher in der Szene der Frauen am Grabe sich sehr wohl aus Joh. 20, 7,  
wo vom Besuch der beiden Apostel am Grabe die Rede ist, herleiten läßt, denn es  
finde sich gerade dort die Scheidung zwischen „linteamina“ und „sudarium“. Man  
könnte sogar annehmen, daß das Schauspiel diese Motive aus der bildenden Kunst  
übernommen habe; doch möchte ich diesen Gedanken nicht zu sehr betonen, da  
tatsächlich feststeht, daß das Osterspiel die kirchliche Kunst in unserer Materie be-  
einflußt hat. In der Heiliggrabkirche (untere Mauritiuskapelle) des Konstanzer Mün-  
sters sieht man in frühgotischer Ausführung neben den Frauen, die zum Grabe



Bild 276. Sarkophag mit Darstellungen aus der Passion.

eilen, einen jugendlichen Salbenkrämer, „mercator iuvenis“, der die Salben zur  
Einbalsamierung mischt (vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster Fig. 81, und Zeitschr.  
„Oberrheinische Kunst“ 1927 S. 106 ff.). Diese Gestalt stammt sicher aus dem Oster-  
spiel, und zwar nicht erst aus dem profanen Schauspiel, wo die Mercatorszene mit  
burlesken Zutaten ausgestaltet wird; vielmehr hatte der Mercator, Hypokras genannt,  
auch im kirchlich-liturgischen Spiel seine Stelle. Darum erscheint die Mercatorszene  
auch oft schon im 12. Jahrhundert auf romanischen Skulpturen, so in Saint-Gilles,  
in Notre-Dame zu Beaucaire und in Modena (vgl. Mâle I Fig. 113 –115). Näheres  
bei Konrad Dürre, Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und  
altfranzösischen religiösen Drama (Diss.), Göttingen 1915.

3. Im 12. Jahrhundert hat man, wie es scheint, zuerst im Bereich der  
fränkischen Kunst versucht, den eigentlichen Auferstehungsakt darzustellen:  
Christus steigt mit der Siegesfahne in der Rechten aus dem Grabe. Dieser  
Typus herrscht in der deutschen Kunst im wesentlichen bis zur Mitte des  
15. Jahrhunderts. Erst um 1300 begegnen uns Auferstehungsbilder in der  
italienischen Kunst. Auf den Akt des Heraussteigens hat man hier verzichtet  
und den Heiland ruhig in oder neben dem Grabe stehend abgebildet. Den  
abschließenden Typus des Auferstehungsbildes hat uns die italienische

Renaissance geschenkt: Christus schwebt im Halbdunkel des Ostermorgens verherrlicht über dem Grabe.

In dem Bamberger Evangeliar A. I. 47 aus dem 11. Jahrhundert (vgl. Vöge S. 99 ff. und Abb. 20) ist über dem Evangelisten Markus in einer kleinen Nische der Löwe abgebildet, verwundert Christus anblickend, der sich aus einem viereckigen Behälter erhebt und mit der oberen Körperhälfte sichtbar ist; die Rechte hat er lehrend ausgestreckt, und in der Linken hält er den Kreuzesstab. Auf dem Osterleuchter von St. Paul in Rom (12. Jahrh.) steht Christus mit der Weltkugel in der Rechten und dem Kreuz in der Linken als Kniestück in der Grabnische (vgl. R. d. Fl., L'Evangile II

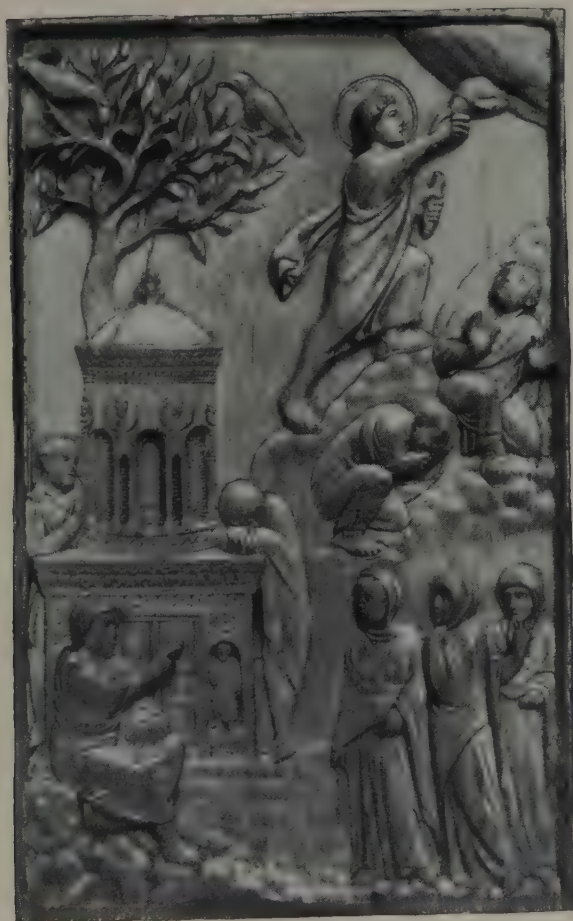


Bild 277. Elfenbeintafel  
mit Auferstehung und Himmelfahrt Christi  
im Bayrischen Nationalmuseum zu München.

Taf. xciv). Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts mehren sich die Auferstehungsbilder und sie verdrängen das Ersatzstück. Christus steigt jetzt, ein Bein voran, über die vordere Wand des Sarkophages heraus; er trägt die wehende Kreuzesfahne in der Rechten und ist anfänglich mit Leibrock und Mantel, später nur mit dem Mantel bekleidet. Neben oder auf dem weggeschobenen Grabdeckel stehen oder knien ein oder zwei Engel; vor dem Sarkophage liegen etliche Wächter. So begegnet uns das Auferstehungsbild auf der Klosterneuburger Altartafel vom Jahre 1182 und in der vor 1196 gemalten Bibel von Erlangen Nr. 121; auch sechs Psalterien aus dem 13. Jahrhundert, die Haseloff S. 162 f. behandelt, sind zu nennen.

In dieser Form erhielt sich das Auferstehungsbild in der nordischen Kunst trotz der unschönen Stellung, in der uns der Erlöser hier zuerst entgegentritt (vgl. W. Meyer a. a. O. S. 247), bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Kupferstiche Schongauers (Bild 278) und anderer machten das Bild volkstümlich und lieferten handwerklichen Meistern die Vorlage. Bei italienischen Künstlern des 14. Jahrhunderts steht Christus mit einem Fuß im Sarkophag, den andern hat er ruhig auf den vorderen Rand gesetzt, so im Campo Santo in Pisa, in der Unterkirche zu Assisi; auch spätere Künstler, wie Gaudenzio Ferrari (London, Nationalgalerie), haben dies Motiv beibehalten. Andere lassen Christus auf dem Rand des geöffneten oder auf der Deckplatte des geschlossenen Sarkophages stehen, so Ghiberti an der Nordtüre der Taufkirche in Florenz.

Doch sind das nur tastende Versuche zur endgültigen Lösung des Problems, die uns Giotto in seinem Medaillonbild in der Akademie zu Florenz geschenkt hat: Christus schwebt in siegreicher Majestät über dem Grabe. Dieser Typus wird allmählich in der ganzen Kunst herrschend. Wir nennen die hervorragendsten Werke aus Italien. In der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz hat Taddeo Gaddi das neue Auf-

erstehungsbild mit dem herkömmlichen Erststück vereinigt (Bild 279). Zuerst sehen wir den Heiland, von goldener Mandorla umgeben, die Siegesfahne in der Rechten und einen Palmzweig in der Linken, in den Lüften schweben. Unter ihm das sarkophagartige Grab, auf dem beiderseits ein Engel sitzt in voller Front gegen den Beschauer; am Fuße des Grabes liegen oder sitzen sechs Wächter. Von links schreiten drei hehre Frauengestalten dem Grabe zu, und rechts erscheint der Auf-



Bild 278. Auferstehung Christi.  
Kupferstich von Schongauer.

die Frauen, die das Grab aufsuchen, das Wunder nicht gewahren und erst von einem Engel belehrt werden müssen. Etwas handwerksmäßig zwingt Perugino in der Vatikanischen Pinakothek den Sieger über den Tod noch einmal in die Mandorla, gestaltet aber sein Bild freundlich durch den Blick in eine schöne umbrische Landschaft. Fra Bartolommeo läßt in seinem großaufgefaßten Auferstehungsbild im Palazzo Pitti aus dem Jahre 1516 (Bild 280) den Heiland in majestätischer Gebärde auf der Grabplatte vorwärts schreiten; ringsum sind die vier Evangelisten, die das Auferstehungswunder als die Grundwahrheit des Christentums der Welt verkündigen, angebracht (vgl. Frantz, Fra Bartolommeo, Regensburg 1879, S. 106). Einfach, aber eindrucksvoll ist das Lünettenrelief von Luca della Robbia in der Sakristei des Domes von Florenz (Bild 281).

Auch im 17. und 18. Jahrhundert bleibt das Auferstehungsbild ein beliebter Gegenstand künstlerischer Betätigung zumal in der Form von Skulpturen, da es Sitte wurde, in der Zeit von Ostern bis Christi Himmelfahrt den Auferstandenen auf dem Hochaltare aufzustellen.



Eine wichtige Rolle im Auferstehungsbild spielen die Wächter am Grabe. Im 17. und 18. Jahrhundert decken sie sich mit ihren Schilden vor dem blendenden Lichte, ziehen die Schwerter oder stoßen mit der Lanze nach der schreckhaften Erscheinung, während sie im frühen und hohen Mittelalter in sich zusammengesunken neben dem Grabe kauern und den Eindruck von Schlafenden machen. Ohne Zweifel wollte man aber die Wächter nicht schlafend darstellen, sondern nach Matth. 28, 4 halbtot, denn sonst hätte die Kunst ja die Lüge des Synedriums unterstützt. Daß die Wächter so oft den Eindruck von Schlafenden machen, kommt von der Unfähigkeit der primitiven Kunst her, den Zustand des tödlichen Schreckens auszudrücken.

Wie P. Weber die Szene der Frauen am Grabe aus dem geistlichen Schauspiel ableiten wollte, so tun das W. Meyer in seinem oben genannten Aufsatz und É. Mâle II S. 51 ff. und in der *Revue de l'art ancien et moderne* 1907 für das eigentliche Auferstehungsbild. Aber ich vermisste auch hier die Beweise. Der älteste Versuch, den



Bild 279. Auferstehung Christi. Gemälde von Taddeo Gaddi.

Auferstehenden darzustellen, befindet sich, wie wir gesehen haben, über dem Bild des Evangelisten Markus in dem Bamberger Evangeliar; diese Evangelistenbilder sind aber ein Erbstück der christlichen Antike. Hier haben wir auch die ersten Wurzeln des Auferstehungsbildes zu suchen, etwa in Noe, der in der Arche steht, der zumal auch ein Symbol der Auferstehung war. Nachdem einmal das Motiv des im Grabe stehenden Erlösers gefunden war, lag es nahe, ihn auch herausschreiten zu lassen. Der Typus des über dem Grabe schwebenden Christus ist augenscheinlich vom Bild der Himmelfahrt, das ja längst dem christlichen Bilderzyklus angehörte, beeinflusst. Dieser Einfluß tritt so klar zu Tage, daß man viele Auferstehungsbilder ohne weiteres für Himmelfahrtbilder nehmen könnte, wenn nicht das Grab und die Wächter uns eines andern belehrten.

4. Die Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung, die nur vereinzelt in den altchristlichen Bilderkreis aufgenommen und im hohen und späten Mittelalter nur mit Auswahl dargestellt wurden, spielen in den

Bilderzyklen des frühen Mittelalters eine bedeutsame Rolle. Sie treten nämlich in einer Reihe von Denkmälern in einer auffallenden Häufung und Zusammenstellung auf, so daß sie in ihrer Gesamtheit das fehlende eigentliche Auferstehungsbild ersetzen.

Vgl. zu den Erscheinungsszenen Wilpert II S. 896 ff. — Jesus erscheint der Magdalena zuerst auf der Lipsanothek in Brescia (vgl. Abb. 385 bei Kraus,



Bild 280. Auferstehung Christi. Gemälde von Fra Bartolommeo.

K. G. I S. 502); die Thomasszene auf dem Sarkophag in S. Celso in Mailand und auf Monzaer Ampullen (vgl. Garrucci Taf. 315 4 u. 433—435); die Erscheinung Christi vor den zwei Frauen auf der Türe von S. Sabina in Rom (Wiegand Taf. xi) und einem Diptychon des Mailänder Domes (abgeb. Garrucci Taf. 450); Christus mit den zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus und seine Erscheinung vor den Elfen in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Abb. R. de Fl., L'Evangile II pl. xcvi 2 und pl. xcvi 2). Rohault de Fleury sieht zwar in letzterem Bild die Be-

lehrung des ungläubigen Thomas, aber nach meinem Dafürhalten mit Unrecht. Ob auf Taf. xvii bei Wiegand das Emmausmahl anzunehmen ist, bleibt ungewiß.

Die Denkmäler, auf denen die obengenannte Häufung der Erscheinungsszenen vorkommt, sind folgende:

a) Die Apostelkirche in Konstantinopel (6.—9. Jahrh.; vgl. die Literatur bei Reil S. 127) zeigt folgende Erscheinungsszenen: Jesus vor den Frauen; Erscheinung bei verschlossenen Türen; die Frauen vor den Jüngern; die Jünger gehen nach Galiläa; zweifelnder Thomas; überwiesener Thomas; die Jünger im Schiff; die Erscheinung am See Tiberias; die Speisung der Jünger durch Jesus; Petri Fischzug und die Erscheinung Jesu dabei.

b) Zwölf Szenen auf dem von Gisar entdeckten Silberbehälter der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom (8.—9. Jahrh.), der, nach dem Christustypus zu schließen, eine byzantinische Arbeit ist (vgl. die Figuren 424 426 427 428 430 431 bei Wilpert II S. 900 ff.).



(Phot. Alinari.)

Bild 281. Auferstehung Christi. Relief von Luca della Robbia.

c) Im Presbyterium der Kirche S. Maria Antiqua in Rom (8. Jahrh.) sind noch vier Erscheinungsszenen zu beobachten (vgl. Wilpert II S. 673 f.).

d) Aus den unter a—c aufgeführten Denkmälern ergibt sich, daß die Sitte, die Erscheinungsszenen zu häufen, byzantinischen Ursprungs ist. Es kann darum nicht überraschen, daß die Bilderzyklen Unteritaliens im frühen Mittelalter dieselbe Eigentümlichkeit aufweisen. So finden wir auf dem Antependium zu Salerno (Paliotto) fünf Erscheinungsszenen (vgl. Fig. 18 u. 19 bei Kraus, K. G. I S. 40 f.); fast identisch damit ist der Zyklus auf den Mosaiken von Monreale. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis haben drei, die Türflügel von Monreale, Benevent und die Mosaiken von S. Marco in Venedig je zwei Erscheinungen. Auf allen diesen Werken fehlt das eigentliche Auferstehungsbild; es wird durch die Erscheinungsbilder ersetzt. Auch Duccio, dessen enge Beziehung zur byzantinischen Kunst Mittel- und Unter-



italiens bekannt ist, hat auf seinem Dombild in Siena noch kein Osterbild, darum fügt er seinem Zyklus sechs Erscheinungen bei (vgl. Fig. 35 bei Kraus, K. G. II 2 S. 120).

e) Der Münchener Cod. lat. 23631 (Cim. 2), dessen Text im 9. Jahrhundert geschrieben ist, enthält auf zwei Blättern zwei Miniaturengruppen, die aber viel älter als der Text sind; die eine illustriert die Kindheit Jesu, die andere vereinigt folgende Erscheinungsbilder: Petrus und Johannes auf dem Wege zum Grabe; Jesus erscheint den Elfen; die Thomasszene; die Emmausjünger mit Jesus auf dem Wege; das Mahl in Emmaus; die Erscheinung am See Genesareth. Beissel (Geschichte der Evangelienbücher im Mittelalter S. 84) möchte die Miniaturen noch dem 6. Jahrhundert zuweisen. Von den späteren Evangelienschriften hat nur noch der Codex Egberti die Erscheinungsszenen in dieser Fülle zusammengestellt. Es kommen hier zur Darstellung: 1. Der Gang nach Emmaus; 2. Das Mahl in Emmaus; 3. Jesus erscheint den Jüngern und gibt, nachdem er gegessen, ihnen die Reste von Fisch und Honig; 4. Jesus offenbart sich am See Genesareth; der reiche Fischzug; 5. Jesus erscheint der Magdalena im Garten; 6. Thomas befühlt die Wundmale; 7. Jesus erscheint den Elfen vor der Himmelfahrt (siehe die Tafeln LIII—LVIII bei Kraus). Vielleicht ist der Umstand, daß der Zeichner des Codex Egberti die Erscheinungsbilder ganz ähnlich gruppiert wie der Mosaizist in der Apostelkirche in Konstantinopel und andere griechische Künstler, geeignet, uns einen Fingerzeig über die Herkunft seiner Vorlage zu geben.

f) Ein unbekannter Künstler des 13. Jahrhunderts hat die Erscheinungsszenen auf einem Glasgemälde im nördlichen Flügel der Oberkirche des hl. Franz zu Assisi nicht nur in dieser Weise gehäuft, sondern jeweils auch ein alttestamentliches Vorbild beigelegt (vgl. Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco in Assisi I S. 186 ff. und die Abb. 201 202 und 203). Das große Glasgemälde zeigt folgende Anordnung:

1. Ein Engel erscheint der Sara (1 Mos. 18, 9 ff.).
  - 1 a. Christus erscheint zwei Frauen.
2. Ein Engel erscheint einem Manne.
  - 2 a. Christus erscheint dem Petrus.
3. Ein Engel erscheint dem Gideon (Richt. 2, 11 ff.).
  - 3 a. Christus erscheint den Emmausjüngern.
4. Abraham ladet die zwei Männer zum Besuche seines Hauses ein.
  - 4 a. Die Emmausjünger nötigen den Herrn zur Einkehr.
5. Der Engel und die Jünglinge im Feuerofen.
  - 5 a. Christus bricht das Brot vor den Jüngern zu Emmaus.
6. Daniel in der Löwengrube.
  - 6 a. Christus erscheint den Aposteln.

g) Einen sehr interessanten Zyklus von Erscheinungsszenen schuf Jean le Bouteiller an den Wänden des Chorumganges in Notre-Dame zu Paris (14. Jahrh.) mit zehn Szenen (vgl. die Fig. 98 191 102 105 106 und 112 bei Sanoner a. a. O. Jahrg. 1907 u. 1908).

Zu größerer Verbreitung außerhalb des biblischen Zyklus und monumentaler Darstellung gelangten aus der Zahl der Erscheinungsbilder vornehmlich die Magdalena-, die Emmaus- und die Thomasszene.

Was erstere betrifft, gewöhnlich *Noli-me-tangere* (Joh. 20, 14—18) genannt, so ist die Auffassung im wesentlichen vom 4. bis zum 16. Jahrhundert dieselbe geblieben: Magdalena kniet mit ausgestreckten oder erhobenen Händen vor dem Herrn, den sie in ihrer Aufregtheit zuerst für den Gärtner hält. So schon auf der Lipsanothek in Brescia aus dem 4. Jahrhundert. Seit der Karolingerzeit wird es Sitte, dem Auferstandenen den Kreuzesstab in die eine Hand zu geben. Er hat die andere Hand im Redegestus oder abwehrend ausgestreckt; so auf der Bernwardstüre in Hildesheim. Besonders ansprechend ist ein Relief im Chorumgang des Magdeburger Domes aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (vgl. Bergner S. 529 und Fig. 450). Ganz einfach, aber sehr wirkungsvoll stellt Duccio auf dem Dombild von Siena die Szene dar: Jesus, ohne Spuren seines Leidens, steht in hoheitsvoller Haltung

mit der Kreuzesfahne in der Linken vor Magdalena und ruft ihr mit abweisender Gebärde das „Noli me tangere“ zu (vgl. Abb. 222 bei Jameson II S. 280). Einen monumentalen Ausdruck hat unserem Bilde zuerst Giotto in der Arenakapelle zu Padua gegeben (Bild 282). Doch wird bei ihm die Szene etwas beeinträchtigt dadurch, daß er sie neben dem offenen Grab, auf dem Engel sitzen und vor dem die ohnmächtigen Wächter liegen, anbringt; dadurch wird die Erscheinung auf die Seite gedrängt. Aber indem Giotto diese überirdische Christusgestalt schuf, hat er seine Schüler und Nachfolger auf das dankbare Sujet hingewiesen.

Indes haben diese das Bild bald in falsche Bahnen gelenkt, indem sie den Auf-erstandenen wirklich als Gärtner zeichneten und Magdalena ganz profan als schönes, verlangendes Weib darstellten. Man denke an die Gemälde von Correggio im Escorial, von Tizian in der Nationalgalerie zu London, an das Tafelbild von Jakob



Bild 282. Noli me tangere. Gemälde von Giotto.

von Amsterdam in Kassel. Auch Dürer begeht die Geschmacklosigkeit, den Heiland in der „Kleinen Passion“ mit Schlapphut und geschultertem Spaten abzubilden. Eine würdige Darstellung der Erscheinung vor Magdalena hat dagegen Riemenschneider geschaffen (Bild 283). Der Unfug, den Heiland wirklich als Gärtner darzustellen, begegnet übrigens ziemlich früh und ist vielleicht, wenn D'Agincourt (*Histoire de l'art pl. xcii*) richtig gesehen hat, byzantinischen Ursprungs. In den von Haseloff untersuchten Psalterien des 13. Jahrhunderts, die in vielen Stücken byzantinischen Einfluß aufweisen, kommt die Noli-me-tangere-Szene dreimal vor, und immer trägt der Auferstandene den Spaten in der Linken. Aus dem 15. Jahrhundert sei die vortreffliche Statue aus der Burgkirche in Lübeck (Pinder, *Deutsche Plastik* Fig. 214) genannt.

Daneben war noch die Emmausszene beliebt. Ob man mit Wiegand a. a. O. Taf. xvii das Mahl zu Emmaus schon in der altchristlichen Plastik dargestellt sehen

darf, ist zweifelhaft. In den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Garrucci Taf. 251 2) ist der Gang nach Emmaus illustriert. Dieselbe Szene begegnet uns auf den Wandgemälden von S. Angelo in Formis (vgl. Kraus, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XIV S. 92), in den Mosaiken von Monreale und dem griechischen Evangelienbuch Nr. 74 der Pariser Nationalbibliothek. Der deutschen Kunst werden die Emmausszenen durch die Miniaturen zugeführt. Im Drogo-Sakramentar zeigt die obere Hälfte eines D Jesus mit den beiden Wanderern auf dem



Bild 283. Jesus erscheint der Magdalena.  
Skulptur von Riemenschneider.

Wege; im unteren Teil dieses Buchstabens sitzt er mit den beiden an einem Tische. In einem Münchener Manuskript des 9. Jahrhunderts steht Jesus als Priester zwischen den zwei Jüngern vor einem Altar, auf dem der Kelch steht und ein Brot liegt (siehe R. de Fl., L'Evangile II pl. xcvi 1). Im Codex Egberti ist Jesus in eifrigem Gespräche mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus; darunter in einem zweiten Bilde das sechseckige Castellum, das in seiner ganzen Ausdehnung als



Speisezimmer für die drei dient (siehe Kraus Taf. LIII). Der Albanipsalter in Hildesheim (vgl. Goldschmidt a. a. O. S. 144 u. Taf. vi) widmet dem Evangelium vom Ostermontag gar drei Bilder: 1. Christus, mit der Wandertasche, einem Mantel aus Fell und einer mitraartigen Kopfbedeckung bekleidet, schreitet zwischen zwei Jüngern, die nach der Sonne zeigen; der eine ergreift den gewaltigen Wanderstab, den Christus auf der Schulter trägt; 2. Christus sitzt mit den zwei Jüngern hinter einem Tisch, auf dem Brot und ein Fisch liegt; 3. die beiden Jünger sitzen allein an dem Tisch, von dem Jesus soeben verschwunden ist. Wie hier trägt Jesus auch bei Duccio (Dombild in Siena) ein härenes Gewand. Auch Fiesole kleidet ihn so auf dem vielbewunderten Lünettenbild über der Türe der Gaststube im Kreuzgang von S. Marco zu Florenz (Bild 284); daß der Maler hier, indem er den beiden Jüngern die Gestalt von Dominikanern gibt, den geheimnisvollen Vorgang zum Symbol klösterlicher Gastfreundschaft macht, halte ich für eine Verirrung, denn wir alle, nicht bloß Mönche, wollen in den Jüngern repräsentiert sein und zu dem Herrn sprechen: „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden.“ Übrigens spielen die Emmausbilder im hohen Mittelalter keine große Rolle; erst in der Renaissance

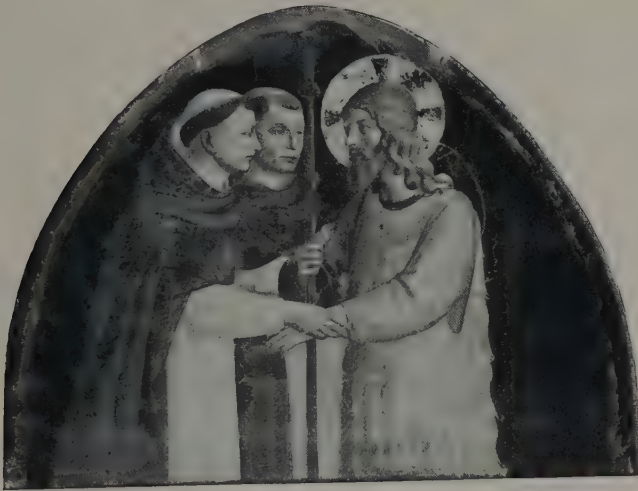


Bild 284. Jesus und die Emmausjünger  
in der Gestalt von Dominikanern.  
Gemälde von Fra Angelico.

und auch in der Gegenwart wird das Mahl in Emmaus als Gegenstück zum Abendmahl wieder beliebt. Leider haben die Künstler der Spätrenaissance das Sujet ganz verweltlicht; sie setzen den Heiland an einen mit Speise und Trank reichlich besetzten Tisch neben zwei Lebmänner; so Bellini in S. Salvatore in Venedig, Tizian und Paolo Veronese im Louvre. Dagegen führt uns Rembrandt ebenfalls im Louvre wieder das geheimnisvolle Mahl vor, indem es sich nicht um irdisches Genießen, sondern um eine große Offenbarung handelt (Bild 285).

Der ungläubige Thomas tritt früher in den Bilderkreis ein, als man gemeinhin annimmt, denn er erscheint schon auf dem öfters genannten Sarkophag in S. Celso zu Mailand, auf dem Monzaer Ölfläschchen, auf dem Diptychon im Mailänder Domschatz (Bild 286), auf dem Silberbehälter aus der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom (Bild 287), auf den untergegangenen Mosaiken in der Apostelkirche zu Konstantinopel, in S. Apollinare zu Ravenna (Wilpert II Taf. 100 1), den Wandgemälden von S. Maria Antiqua in Rom (Wilpert II Taf. 153), S. Angelo in Formis, den Mosaiken von S. Marco in Venedig (R. de Fl., L'Evangile Taf. II) und Monreale, dem Antependium von Salerno, der Palla d'oro in Venedig und den Erztüren

von Benevent und St. Paul in Rom. Auch in den ottonischen Bibeln fehlt die Szene gewöhnlich nicht; ich erinnere nur an die Egberthandschrift (Kraus Taf. LVII) und die Aachener Otto-Bibel (Beissel Taf. XXXIII). Einfach, aber wirkungsvoll schildert den Vorgang ein Plastiker des 13. Jahrhunderts im Tympanon von St. Thomas in Straßburg (Bild 288). Die Komposition ist im wesentlichen stets gleich: Jesus hat die Rechte erhoben, entblößt mit der Linken seine Brust, und der Zweifler legt seine Finger



(Phot. Neurdein.)

Bild 285. Jesus und die Emmausjünger.  
Gemälde von Rembrandt.

an die Wunde, oder der Heiland führt selbst dessen Hand hin. Nach Giotto — auf seiner Passionsserie in der Akademie zu Florenz — haben erst Künstler der hohen und der späteren Renaissance (Cima da Conegliano, Cavazzola, Guercino) in größeren Tafelbildern wieder auf das Thema zurückgegriffen. Köln besitzt ein Werk mit der Szene vom Meister des Bartholomäusaltars aus dem Jahre 1500 (vgl. Aldenhoven, Kölner Malerschule Taf. 85—86).

## § 46. Die Himmelfahrt

Literatur: R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus, Reutlingen 1926, S. 159 ff.: „Die Majestas Domini und die Himmelfahrt“. — C. P. Bock, Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi vom 6. bis zum 12. Jahrhundert: Freiburger Diözesan-Archiv II (1867) S. 409 ff. — Deval, Iconography of the Ascension: American Journal of Archaeology 1915 Nr. 3. — Haseloff S. 169 ff. — Kraus, K. G. II 1 S. 354 f. — Sanoner, Revue de l'art chrétien 1908 S. 21 ff. u. 78 ff. — Vöge S. 267 ff. — Wiegand, Die Holztüre von S. Sabina in Rom S. 67 ff. — Wilpert II S. 910 ff.

Die Himmelfahrtsbilder zeigen, abgesehen von den ersten Versuchen, zwei Zonen: in der unteren sind am Fuße des Berges die Jünger mit Maria und zwei Engeln als Zeugen des geheimnisvollen Vorganges versammelt; in der oberen erhebt sich der Erlöser in den Himmel. Seine ikonographische

Eigenart erhält das Himmelfahrtsbild durch letztere Szene. Es gibt Himmelfahrtsbilder, auf denen sich der Herr durch fremde Kraft unterstützt in den Himmel erhebt (byzantinischer und romanischer Typus), und solche, auf denen er durch eigene Kraft aufsteigt (gotischer Typus).

Das älteste Denkmal, auf dem die Himmelfahrt vorkommt, ist die schon bei der Behandlung der Auferstehung erwähnte und abgebildete Münchener Elfenbeintafel (Bild 277): der jugendliche Christus schreitet energischen Schrittes den Berg hinan; die Hand des Vaters erfaßt die Rechte des Sohnes und zieht ihn empor. Auch auf dem Honoratussarkophag in Servannes aus dem 4. Jahrhundert (Garrucci Taf. 316 2 und Le Blant, Sarcoph. d'Arles pl. xxix) schreitet Christus eine Höhe hinauf und wird von der aus den Wolken ragenden Hand hinaufgezogen. Auf der Sabinatüre in Rom (5. Jahrh.) ziehen und heben zwei Engel den Heiland in den Himmel (vgl. Wiegand Taf. xiv). Nach solchen Vorbildern hat der Zeichner des Drogo-Sakramentars gearbeitet; nur gibt er dem Heiland eine Siegesfahne in die Linke (siehe Leitschuh S. 185). Ganz eigenartig haben die Syrer die Himmelfahrt dargestellt. In der Rabulashandschrift steht Christus in der Mandorla, die Rechte segnend erhoben, in der Linken eine geöffnete Rolle haltend. Zwei Engel stützen die Mandorla, während zwei andere heranschweben und je eine Krone bringen. Getragen wird Christus in der Mandorla von dem ezechielischen Gotteswagen (vgl. W. Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst S. 154 ff. und Fig. 10). Ganz ähnlich geben das Sujet die Monzaer Ampullen (Garrucci Taf. 433 10 434 2 433 3 435 1). Mit der Vision Ezechiels bringt die Himmelfahrt, um das hier zu erwähnen, auch eine Miniatur der Bibel von Floreffe (vgl. Neuß a. a. O. S. 225 f. u. Fig. 45) in Verbindung.

Die Zerlegung des Himmelfahrtsbildes in zwei Zonen, die später regelmäßig auftritt, begegnet uns zuerst in der Miniatur des Rabulas, während in den älteren Denkmälern nur zwei erschreckt am Boden liegende Jünger als Zeugen auftreten.



Bild 286. Der ungläubige Thomas  
vom Diptychon im Mailänder Domschatz.

Dem 6. Jahrhundert gehören alsdann noch die Darstellungen auf dem Permer Silber-teller und der Tabernakelsäule in S. Marco zu Venedig an (vgl. die Literatur hierüber bei Reil, Bilderzyklen S. 72). Als monumentaler Wandschmuck in Kirchen erscheint die Himmelfahrt frühzeitig, so in der Sergiuskirche zu Gaza, in der Apostelkirche zu Konstantinopel, in der Pegekirche ebd. (vgl. Reil a. a. O. S. 111 125 134). Doch wissen wir davon nur aus literarischen Quellen; das gleiche gilt für Himmelfahrts-



bilder in Kirchen des Abendlandes in der Karolingerzeit (vgl. Steinmann, Tituli S. 100 ff. 111 f.). Eine monumentale Darstellung der Himmelfahrt hat sich in der Unterkirche von S. Clemente in Rom aus der Zeit des Papstes Leo IV. (847—855) erhalten, die Wilpert II S. 527 ff. ausführlich bespricht und auf Taf. 210 abbildet: Christus wird in der Mandorla von Engeln emporgetragen; darunter Maria. In der unteren Zone die lebhaft bewegten Apostel mit Papst Leo IV. und dem hl. Vitus. Sehr beliebt wird das Himmelfahrtsbild in den neutestamentlichen Bilderzyklen Italiens im frühen Mittelalter, so in S. Angelo in Formis, auf dem Antependium von Salerno, der Palla d'oro von Venedig, den Portal-Erztüren von S. Paul in Rom, von Verona, Pisa, Monreale, Benevent, den byzantinischen Mosaiken in der Cappella Palatina zu Palermo, in Monreale, in S. Marco zu Venedig.

Soweit ich sehe, wird hier Christus überall durch fremde Kraft in den Himmel aufgenommen; das ist der altchristliche und frühmittelalterliche Typus, der in die karolingisch-ottonische Kunst übergeht. Er findet sich außer auf den genannten Denkmälern ferner in der Bibel von St. Paul (R. d. Fl., La Sainte Vierge I Taf. LII), im Benedictionale des

Angelsachsen Aethelwold, im Codex Egberti (Kraus Taf. LIX); nahe damit verwandt sind die Bilder im Bremer Evangelistar und im Echternacher Kodex. In der Vögeschen Miniaturengruppe hat sich daneben schon der neue Typus gebildet: Christus, auf einer Wolke stehend, schwebt aus eigener Kraft zum Himmel empor (Bild 289); und in der von Ha-



Bild 287. Der ungläubige Thomas  
auf dem Silberbehälter  
in der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom.

gen. Als Beispiel möge der Portalschmuck der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz gelten, jetzt im Museum in Karlsruhe (vgl. Freiburger Diözesan-Archiv a. a. O. S. 390).

Biblisch begründet (Apg. 1, 9), aber künstlerisch unschön ist die seit dem 12. Jahrhundert auftretende Auffassung, den Heiland im Himmel oder in einer Wolke so verschwinden zu lassen, daß eben noch seine Füße und der untere Teil seines Gewandes sichtbar bleiben; so auf dem Reliquiar von Kaiserswerth, im Donaueschinger Psalterium Nr. 309 und in andern deutschen Miniaturen, die Haseloff S. 173 erwähnt. Aber auch auf vielen Altarwerken, Glas- und Wandgemälden des 15. Jahrhunderts kommt das Motiv vor; sogar Fiesole in seinem Himmelfahrtsbild in der Akademie zu Florenz hat es noch gebraucht.

Einen gewaltigen Fortschritt in der Darstellung unseres Gegenstandes sehen wir Giotto in der Arenakapelle zu Padua machen (Bild 290). Zwar hat man schon früher, wie wir gesehen haben, den Erlöser frei schwebend dargestellt; aber das Aufwärts-

seloff behandelten Malerschule des 13. Jahrhunderts ist er vollständig zur Herrschaft gelangt (vgl. Haseloff S. 169 ff.). Die Einfügung Christi in die Mandorla ist, wie wir gesehen haben, eine syrische Gewohnheit, die auch in der abendländischen Kunst beliebt und besonders gerne von den Plastikern übernommen wird; aber die Mandorla wird nicht mehr von den Engeln getra-

schweben aus eigener Kraft ist weder vorher noch nachher so deutlich zum Ausdruck gekommen wie hier. Neben dem Erlöser schweben rechts und links die Gerechten des Alten Bundes von Engeln begleitet dem gleichen Ziel entgegen, während unten die Apostel mit Maria an der Spitze die Botschaft der Engel vernehmen. Von ansehnlichen Werken dieser Frühzeit nennen wir ferner die Himmelfahrt in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz, jene von Buffalmaco im Campo Santo zu Pisa und das Wandgemälde von Niccolò di Pietro Guerini im Kapitelsaal von S. Francesco ebenda. Viel bewundert ist das Himmelfahrtsbild von Perugino aus dem Jahre 1495 im Museum zu Lyon. Doch beruhen die Vorzüge dieses Gemäldes fast nur in den herrlichen Apostelgestalten, die in seliger Freude ihrem Herrn nachschauen; in der oberen Partie kommt der Himmelfahrtsgedanke nicht recht zum Ausdruck, und die vielen Engelsgestalten lenken von der Hauptfigur ab. Nur von Maria und den Aposteln verehrt schwebt Christus empor auf dem Lünettenrelief von Luca della Robbia in der Sakristei des Domes zu Florenz (Bild 291). Zu einem virtuoson Prunkstück dagegen mußte Correggio in der Kirche des Evangelisten Johannes zu Parma das Himmelfahrtsgeheimnis den Stoff liefern, und er hat dazu die weiten Flächen



(Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.)

Bild 288. Der ungläubige Thomas.  
Relief an der Thomaskirche zu Straßburg.

der Hauptkuppel benützt, wie das auch die Griechen mit Vorliebe tun. Aber die zahllosen Engel, die den Erlöser umschweben und in allen möglichen und unmöglichen Bewegungen sich im Himmelsraume tummeln, sind nicht geeignet, den Beschauer mit himmlischen Gedanken zu erfüllen.

#### § 47. Die Sendung des Heiligen Geistes

1. Geschaffen hat das Bild des Pfingstwunders die syrische Klëinkunst im 6. Jahrhundert, und verbreitet wurde es in der Folgezeit vornehmlich durch die illustrierten Bibelhandschriften. Schwierigkeiten bereitete der primitiven Kunst bis auf Giotto und Duccio die Notwendigkeit, zwölf bis dreizehn Personen auf engem Raum so zu vereinigen, daß alle gesehen werden und alle gleich wichtig erscheinen. Man suchte die Schwierigkeit durch kreisförmige Anordnung der Gestalten zu lösen und die Figuren wie im Abendmahlssaal zu gruppieren. Man erkennt diese Versammlung der Apostel und Mariens als Pfingstbild an der schwebenden Taube, von oben

kommenden Strahlenbündeln oder an den über den Aposteln stehenden feurigen Zungen. Bis zum 14. Jahrhundert begegnet das Pfingstbild in der monumentalen Kunst selten.

Vgl. A. Fabre, *L'iconographie de la Pentecôte*: Gazette des Beaux-Arts 5. Pér. VII (1923) S. 32 ff. — Die älteste Darstellung der Herabkunft des Heiligen Geistes findet sich, soweit die erhaltenen Denkmäler urteilen lassen, im syrischen Rabulas-Evangeliar (Garrucci Taf. 140 1). Wir sehen hier unter einem Bogen die zwölf Apostel mit Maria; sämtliche Gestalten stehen aufrecht, Maria in der Mitte und je sechs Apostel rechts und links von ihr. Alle Häupter haben den Nimbus und darüber die Feuerflamme. Der Heilige Geist schwebt in Gestalt einer Taube über Maria herab. Danach ist die Notiz bei Haseloff S. 139 zu korrigieren, der die Wahl des Apostels Matthias (Garrucci Taf. 128 1) irrtümlich für ein Pfingstbild ansieht. Eine zentrale Gruppierung der Apostel mit Maria in der Mitte sehen wir auch auf einer der Ampullen zu Monza (Garrucci Taf. 434 3), bekanntlich ebenfalls syrischer Herkunft. Da nun diese zentrale Anordnung der Figuren auch auf der Elfenbeintafel der Bibliothek Barberini, an der Bronzetüre von St. Paul in Rom und auf der Palla d'oro zu Venedig begegnet,

alles Werke, die nachgewiesenermaßen byzantinischer Herkunft sind, wird man darin den byzantinischen Typus des Pfingstbildes sehen dürfen. Die abendländische Kunst ist in der Hauptsache diesem Schema nicht gefolgt. Die Apostel sitzen oder stehen neben- oder hintereinander mit Petrus oder Maria als Mittelpunkt, so in der Mehrzahl der von Vöge (Malerschule S. 232 f.) behandelten Bilderhandschriften und in den Psalterien des 13. Jahrhunderts bei Haseloff S. 173 ff. u. Abb. 98 u. 108. Aber es gibt auch



Bild 289. Himmelfahrt Christi.  
Miniatur  
eines Bamberger Evangeliiars.  
*Pericope of Henry II, Munich, lat.  
4452, Cim. 57*

aus Jerusalem, die in lebhaften Bewegungen ihrem Staunen Ausdruck geben (Bild 292). Im Codex Egberti sitzen die Apostel an drei Seiten eines Oktogons entlang unter romanischen Nischen; im Vordergrund stehen im Halbkreis neun Männer in halb-barbarischer Tracht, die erstaunt und erwartungsvoll nach oben schauen. Über andere hierher gehörige Bilder, so im Bremer Evangelistarium, in Cim. 179 in München, in der Bamberger Handschrift A II 47, im Psalter Hermanns von Thüringen (Bild 293) usw., vgl. Haseloff S. 139. Ausdrücklich sei nur auf das merkwürdige Bild in Cod. lat. 23338 in München hingewiesen, wo die Apostel in die vier Rundungen eines Vierpasses verteilt sind, während im Zentrum die Taube schwebt, von der ein Strahlenkranz nach allen Seiten ausgeht (vgl. Abb. 34 bei Vöge). Wir stehen also hier vor der offenkundigen Tatsache, daß angesehene deutsche Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts einem byzantinischen Schema folgen; sollte das nicht ein Fingerzeig dafür sein, daß sie auch in andern Stücken von byzantinischen Vorlagen abhängig sind? Ich mache ferner auf die Tatsache aufmerksam, daß es griechische Manier ist, in das Pfingstbild nicht bloß die Apostel und etwa Maria aufzunehmen, sondern auch die Vertreter der verschiedenen Völkerschaften, die die Apostel in ihrer Sprache reden hörten und sich

in der deutschen Kunst von den karolingischen Anfängen bis ins 13. Jahrhundert eine Reihe von Pfingstbildern, die eine kreisförmige Anordnung anstreben und die Apostel zentral um Maria oder Petrus gruppieren. Das älteste Beispiel liefert die Bibel von St. Paul in Rom: in einem offenen Oktogon sitzen die Apostel, lebhaft bewegt, mit feurigen Zungen über ihren Häuptern; Maria thront in der Mitte des Raumes. Vor den Mauern des Gebäudes, in dem das Wunder sich vollzieht, stehen rechts und links in kleinen Haufen Männer



taufen ließen (Apg. Kap. 2). Manchmal hat man diese durch die Personifikation des Kosmos ersetzt, so auf der byzantinischen Mosaiktafel im Dommuseum zu Florenz. In einem Kuppelmosaik von S. Marco in Venedig sind 32 Vertreter der verschiedenen Stämme den Aposteln beigelegt. Die gleiche Zutat finden wir auch in der Bibel von St. Paul und im Egbert-Kodex, ein Beweis mehr, daß sie von byzantinischen Vorlagen abhängig sind. Die Auffassung von Wilpert II S. 915, daß das Mosaikbild am Triumphbogen von Grottaferrata, das er Taf. 300 abbildet, das Pfingstwunder darstelle, kann ich nicht teilen. Die zentrale Gruppierung hat auch Giotto in der Arenakapelle zu Padua gewählt. Ein Pfingstbild großen Stiles bietet die Spanische Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz. Oben in der offenen Halle eines Gebäudes



(Phot. Alinari.)

Bild 290. Himmelfahrt Christi. Gemälde von Giotto.

sehen wir die Apostel mit der heiligen Jungfrau in ihrer Mitte versammelt, die sich allein wie von einer Tribüne herab gegen den Beschauer wendet. Unten kommen von beiden Seiten die Juden, um durch eine Türe, die mitten am Gebäude angebracht ist, eingelassen zu werden, nachdem sie die Predigt des Petrus vernommen haben.

2. Auf allen Pfingstbildern, die uns bisher begegnet sind, fehlt Christus, der Sender des Heiligen Geistes. Es lag nahe, ein Pfingstbild zu komponieren, auf dem auch derjenige vorkommt, der gesagt hat: „Paracletus, quem ego mittam vobis a Patre, spiritum veritatis“ (Joh. 15, 26). Den Versuch machte die französische Kunst des 12. Jahrhunderts.

Erst Mâle (I S. 326 ff.) hat erkannt, daß auf dem Tympanon des großen Portals von Vézelay (12. Jahrh.) ein Pfingstbild gegeben werden soll (Bild 294). In einer Aureole thront Christus; rechts und links kommen Ströme von Licht heran. Von seinen ausgebreiteten Händen gehen Lichtstrahlen auf die Apostel, die in lebhafter Bewegung ihn umgeben. Umrahmt wird diese Mittelgruppe von acht Bildfeldern, auf denen Blinde, Lahme, Aussätzige Heilung finden. Hier und auf dem unteren Querstreifen, der eine enge Prozession von Menschen zeigt, gewahrt man Pygmäen, Menschen mit Hundsköpfen und Riesenohren. Es sind das Vertreter jener verkümmerten Völkerschaften an den Grenzen der Erde, von denen die alten Ethnographen zu erzählen wußten. Auch sie sollen der Gnaden des Heiligen Geistes teilhaftig werden.

Auf einem Fresko in St-Gilles-de-Montoire gehen ebenfalls die Lichtstrahlen des Heiligen Geistes von den Händen des Erlösers auf die Apostel aus (Revue hist. et



(Phot. Alinari.)

Bild 291. Himmelfahrt Christi. Relief von Luca della Robbia.

archéol. du Maine 1904 S. 153). Die Quelle für beide Denkmäler liegt vielleicht in einer Miniatur eines Lectionariums von Cluny aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (Bibl. Nat. ms. lat. 2246) vor, wo zur Illustrierung der Worte „Ecce ego mittam Spiritum Patris mei in vos“ Christus in der Mandorla abgebildet ist und das Licht des Heiligen Geistes von seinen Händen auf die Apostel übergeht.

Mâle behauptet nun, daß dieses Pfingstbild eine byzantinische Entlehnung sei. Ich lehne das ab, denn in der östlichen Kunst kommt Christus als Sender des Heiligen Geistes niemals zur Darstellung. Auf einem Mosaik in Hosios Lukas in Phokis und auf einem solchen in S. Marco zu Venedig, beide aus dem 11. Jahrhundert, gehen die Strahlen des Heiligen Geistes von der heiligsten Dreifaltigkeit aus, die durch einen Thron, ein Buch und die Taube symbolisiert ist. In der Pfingstkuppel der Apostelkirche zu Konstantinopel war das Pfingstgeheimnis in der Weise dargestellt, daß jeder Apostel ein bestimmtes Volk missioniert.



Mit dem Pfingstbild auch Christus, der den Heiligen Geist verheißen und gesandt hat, in Verbindung zu bringen, ist ein selbständiger Versuch eines abendländischen Theologen. Eine eindeutige Darstellung des Pfingstgeheimnisses wurde aber dadurch, wie das lange mißverständene Tympanon von Vézelay zeigt, nicht erreicht. Darum hat man später von der Wiederholung des neuen Motives abgesehen.

#### § 48. Christus als Richter — Das Weltgericht

**Literatur:** Bouillet, *Le Jugement dernier*, notes d'art et d'archéologie. Paris 1894. — G. Fleury, *Étude sur les portails imagés du XII<sup>e</sup> siècle*. Mamers 1904. — Frimmel, *Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters*. Wien 1885. — H. v. d. Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* S. 123 ff. — F. G. Hann, *Neue Carinthia* 1890 S. 26 ff. 70 ff. — Haseloff S. 176 ff. — P. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*. Berlin 1883. — Kraus, *K. G. II 1* S. 373 ff. — Künstele, *Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1906, S. 30 ff. — Mäle II S. 359 ff.; III S. 439 ff. — W. H. v. d. Mülbe, *Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs*. Leipzig 1911. — A. Springer, *Das Jüngste Gericht: Repertorium für Kunstwissenschaft VII* (1884) S. 375 ff. — G. Voß, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*. Leipzig 1884. — E. Waldstein, *Die eschatologische Ideengruppe Antichrist, Weltsabbat, Weltende, Weltgericht*. Leipzig 1896. — Wilpert II S. 1027 ff.

1. Die Ikonographie des Jüngsten Gerichts hat hier im Kapitel von der Verherrlichung Jesu Christi ihre naturgemäße Stelle, denn verherrlicht wurde Christus durch seine Auferstehung, Himmelfahrt und durch die Herabkunft des Heiligen Geistes; die größte Verherrlichung wird ihm aber zuteil, wenn er am Ende der Zeiten mit „großer Macht und Herrlichkeit“ kommen wird, um alle Menschen zu richten; denn er allein ist Richter (Joh. 5, 22), nicht Gott Vater und nicht die heilige Dreifaltigkeit. Auch das Sondergericht über den einzelnen Menschen gleich nach seinem Tode geschieht durch ihn.

a) Von dem Sondergericht gibt uns die Heilige Schrift keine Beschreibung; wenn trotzdem in der altchristlichen Kunst eine Reihe von Sondergerichtsbildern vorkommen, so hat das seinen Grund darin, daß die Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte fast ausschließlich aus dem Schmuck von Einzelgräbern herausgewachsen ist. So konnte Wilpert (I S. 390–416) etwa 14 Sondergerichtsbilder feststellen. Die Szene wird gewöhnlich so gegeben, daß der Verstorbene vor Christus als dem Richter kniet oder steht; dieser ist meist von Advokaten, d. h. Martyrern, oder den beiden Apostelfürsten, die für den Verstorbenen Fürbitte einlegen, umgeben. Aus der späteren Zeit ist nur noch ein Sondergerichtsbild zu erwähnen: In der Unterkirche von S. Clemente in Rom steht der Slawenapostel Cyrill (gest. 869 in Rom) vor dem göttlichen Richter, der von Gabriel, Michael, dem Apostel Andreas und Papst Klemens umgeben ist; abseits steht der andere Slawenapostel Methodius mit einem Kelch in der Hand. Das Bild wurde wohl unmittelbar nach dem Tode des hl. Cyrill gemalt und gehört also noch dem 9. Jahrhundert an (vgl. Wilpert II S. 1021 ff. und Taf. 216). Die Malerei am Grab des Kardinals Fieschi in der Laurentiusbasilika zu Rom, die Innozenz IV. für diesen seinen Neffen herstellen ließ (vgl. Wilpert II Fig. 500), hierher zu rechnen, geht meines Erachtens nicht an, weil man in diesem Falle annehmen müßte, daß das Sondergericht sich auch auf den noch lebenden Innozenz erstreckt, der in der gleichen Haltung wie der Kardinal vor Christus kniet. Über Darstellungen des Sondergerichtes aus späterer Zeit vgl. Cloquet, *Revue de l'art chrétien* 1909 S. 116 ff.

b) Das Fegfeuer und der Armenseelenkultus. Vgl. Ph. M. Halm, *Alt-bayerische Totendarstellungen: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1909 S. 143 ff.; Ders., *Ikonographische Studien zum Armen-Seelen-Kultus*: ebd. 1919 S. 1 ff.; J. Endres, *Zwei Armenseelendarstellungen: Zeitschrift für christliche Kunst*



XXVIII S. 157 ff.; M. Landau, *Hölle und Fegfeuer in Volksglaube, Dichtung und Kirchenlehre*, Heidelberg 1909. — Nach der katholischen Lehre, die sich auf 2 Makk. 12, 43—46, Matth. 12, 32, Luk. 12, 58—59 und 1 Kor. 3, 11—15 stützt, kommen die Seelen, die das Sondergericht zwar bestanden, aber noch zeitliche Sündenstrafen abzubüßen haben oder mit läßlichen Sünden noch behaftet sind, vorübergehend an einen Ort der Läuterung, wo sie nach der Ansicht vieler Theologen durch ein reinigendes Feuer ähnliche Qualen wie die Verdammten in der Hölle erdulden, nur mit dem Unterschied zeitlicher Beschränkung. Sie selbst können sich die Zeit des Leidens nicht abkürzen; wohl aber vermögen dies die noch lebenden Gläubigen durch Gebet, Almosen und besonders durch das heilige Meßopfer, das sie für ihre verstorbenen

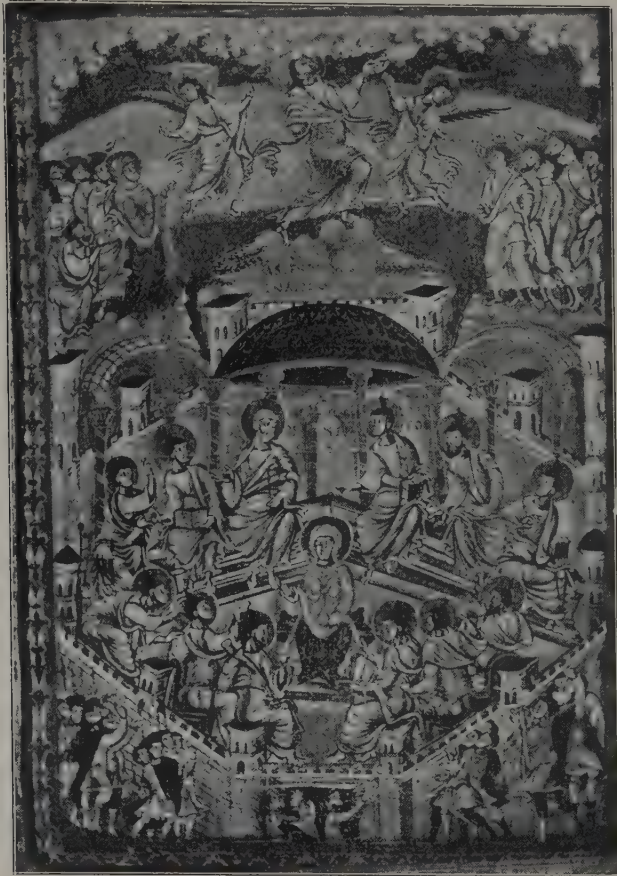


Bild 292. Das Pfingstwunder.  
Miniatur in der Bibel von St. Paul zu Rom.

Mitbrüder darbringen lassen. Darstellungen aus diesem Stoffgebiet entstehen wohl in der Volkskunst des ausgehenden Mittelalters unter dem Einfluß der lebhaften Schilderungen der Leiden der armen Seelen im Fegfeuer, wie man sie in den mystischen Schriften der Hildegard von Bingen, Gertrud von Helfta, Birgitta von Schweden fand. Zunächst sind Illustrierungen legendärer Episoden, wie man sie bei Gregor d. Gr. (vgl. oben Bild 265), bei Petrus Damiani (Abb. 1 bei Halm, *Ikonographische Studien*), in der Lebensgeschichte der hl. Odilia, die ihren Vater Ethico durch ihr Gebet aus dem Fegfeuer befreite, las. Ferner sind zu nennen eine Reihe von Holzschnitten aus der „*Ars moriendi*“ und andere graphische Blätter aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert (vgl. Halm a. a. O. Abb. 6 7 11—14). Nach Art der Armen-

bibel illustriert den ganzen Gedankenkomplex ein handwerklicher Plastiker auf einem Armenseelenaltar in Regensburg (vgl. Abb. 8 u. 9 bei Halm a. a. O.). Anschaulicher und verständlicher faßt alle die Suffragien, mit denen die Lebenden den armen Seelen zu Hilfe kommen, ein unbekannter Meister auf einem Holztafelgemälde im Bayerischen Nationalmuseum zu München zusammen (Bild 295): Ein Priester liest die Messe für die Abgestorbenen; eine Gruppe von Männern und Frauen legt Brot, Wein und Geld auf den Altar. Weiter legt ein Mann Geld in den Opferkasten. Im Vordergrund spendet ein Mann mit Rosenkranz einem Krüppel und einem Blinden Almosen; daneben kniet vor einem Grabe eine Frau mit einer Laterne, und weiter rückwärts betet ein Mann vor einem Beinhaus (Seelenkerker).

Das Fegfeuer selber wird manchmal auf Holzschnitten des 15. Jahrhunderts wiederzugeben versucht; es ist mit Sicherheit nur da anzunehmen, wo Engel den gequälten Seelen zu Hilfe kommen. Die gelungenste Darstellung findet sich auf einer Holztafel im Bayerischen Nationalmuseum zu München, die einst mit dem eben beschriebenen Bild der Armenseelenmesse zu einem größeren Altarwerk gehörte (Bild 296).

Die Verdammten erleiden hier Qualen, wie wir es sonst nur auf den Höllenbildern sehen: einige werden in einem großen Kessel gesotten; ein Teufel stößt sie mit einer Gabel in den Sud, ein anderer facht mit einem Blasebalg das Feuer an. Daneben gießt ein Dämon einem Geizhals flüssiges Geld in den Mund. Einer mit einer Kranzonsur ist mit einem Halseisen an einen Pfahlgeschmiedet und steckt bis zu den Hüften in eisigem Wasser. Andere werden von Teufeln gepfählt, am Spieß gebraten, aufs Rad geflochten oder hängen am Galgen.

der evangelischen Stadtkirche zu Wimpfen a. B. (Hessen, ehemaliger Kreis Wimpfen S. 25). Elf Personen stehen zwischen züngelnden Feuerflammen und strecken bittend die Hände nach oben, wo Hilfe bringende Engel herabschweben.

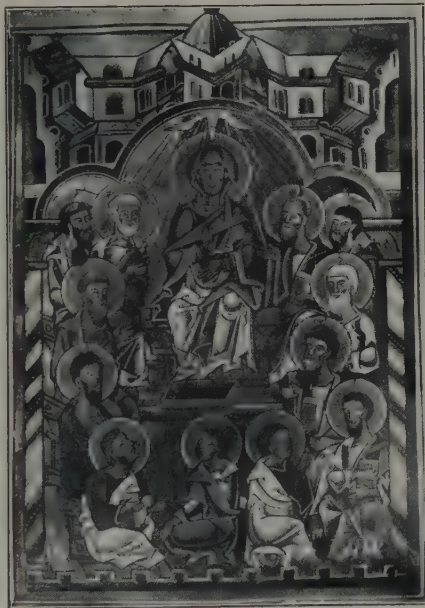


Bild 293. Das Pfingstwunder.  
Miniatur  
im Psalter Hermanns von Thüringen.

Zwischen allen diesen Szenen bewegen sich himmlische Geister, um den Gequälten Erleichterung zu bringen: hier naht ein Engel mit der Weinkanne, dort teilt einer Hostien aus, ein dritter entreißt die geläuterte Seele ihrem Unhold, ein vierter trägt sie im Fluge zum Himmel.

Nahe verwandt mit diesem Münchener Bild ist ein Flügel von dem sog. Pallantischen Altar (abgeb. in der Zeitschrift für christliche Kunst VI Taf. II). Einfach, aber künstlerisch bedeutsam ist die plastische Fegfeuerdarstellung, um 1500, an der Predella des Hochaltars

2. Die Bestandteile, aus denen sich das Bild des Weltgerichts in seiner allmählichen Entwicklung zusammensetzt, sind fast alle der Heiligen Schrift entnommen: In den Wolken erscheint der thronende Christus in großer Macht und Herrlichkeit (Matth. 24, 29—31; 25, 31—33. Offb. 20, 11—15); aus seinem Munde geht ein Schwert und ein Zweig hervor (Is. 49, 2; 11, 4); die zwölf Apostel sind Beisitzer des Gerichts (Matth. 19, 28. Luk. 22, 30); auch Heilige und posaunenblasende Engel kommen mit ihm (1 Kor. 6, 2. Matth. 24, 31); von dem Angesicht des Richters geht ein langer Feuerstrom



aus (Dan. 7, 10); das Kreuz wird vor ihm aufgestellt (Matth. 24, 30); auf den Posaunenschall öffnen sich die Gräber (Dan. 12, 2. Ez. 37, 12. Joh. 5, 28—29) und die Auferstandenen versammeln sich mit den noch Lebenden vor dem Richter; sie werden auf einer Wage gewogen (Job 31, 6), aber das Urteil ist schon geschrieben im Buche des Lebens und des Todes (2 Mos. 32, 33. Ps. 68, 29. Dan. 7, 10; 12, 1). Engel scheiden die Auserwählten von den Verdammten, führen erstere in das Paradies und stoßen letztere in das höllische Feuer.

Man sieht aus der Art und Weise, wie diese Motive aus der Heiligen Schrift zusammengesucht sind, daß gelehrte Theologen an der Schöpfung des Gerichtsbildes beteiligt sind. Bilder, auf denen alle diese Dinge vereinigt sind, gibt es kaum. Die Hauptstellen, an die die Künstler immer anknüpfen, sind Matth. 24, 29—31 und 25, 31—33; zu den wesentlichen Merkmalen des Jüngsten Gerichts gehören nur zwei Dinge, einmal Christus, der entweder durch die Beisitzer oder posaunenblasende Engel in seiner Eigenschaft als Richter gekennzeichnet ist, und dann eine größere Zahl von Menschen, die entweder sich anschicken, vor dem Richter zu erscheinen oder über die das Urteil schon gesprochen ist. Die Ansicht von



Bild 294. Das Pfingstwunder.  
Portalskulptur zu Vézelay.

beeinflussung des Gerichtsbildes durch das geistliche Schauspiel zu sehen. Daß Maria und Johannes als Fürsprecher neben dem Richter auftreten, ist nicht unüblich, denn die Heilige Schrift sagt ausdrücklich, daß Heilige mit Christus zum Gericht kommen werden; Maria und Johannes der Täufer sind ihre würdigsten Vertreter. Die Heiligen (Martyrer) sind aber schon in den Sondergerichtsbildern der Katakomben die Fürsprecher der zu Richtenden. Über das Aufkommen der „Deësis“ (Johannes und Maria als Fürbitter neben Christus) siehe Berger, Die Darstellung des thronenden Christus S. 156.

Merkwürdigerweise begegnet der Antichrist und die Vorzeichen des Jüngsten Gerichts, die homiletisch und poetisch in der Literatur des frühen und hohen Mittelalters soviel behandelt werden, in der darstellenden Kunst nur selten; so der Antichrist auf einem späten Gerichtsbild in S. Maria in Porto bei Ravenna und die Vorzeichen des Jüngsten Gerichts in einem großen Freskenzyklus des Signorelli im Dom zu Orvieto (vgl. Kraus, Luca Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Commedia, Freiburg 1892).

Hann a. a. O. S. 27, daß der Auferstehungsakt das notwendige Requisite des Gerichtsbildes sei, ist abzulehnen. Gerade auf den hervorragendsten Werken ist dieses Moment nur leise angedeutet. Ohne Anhaltspunkt in der Heiligen Schrift ist die lebhafteste Aktion, die auf vielen Bildern der Teufel bei der Verstoßung der Verdammten entfaltet, und die Höllenszene überhaupt; wir haben hierin wohl eine Be-



3. Die altchristliche Zeit kennt nur eine symbolische Darstellung des Jüngsten Gerichts und das frühe Mittelalter im Abendland nur Vorstufen und tastende Versuche.

Die Lehre vom Jüngsten Gericht war selbstverständlich der altchristlichen Zeit nicht fremd; ja man hat sich mit den eschatologischen Fragen in den ersten christlichen Jahrhunderten mehr als in einer andern Zeit beschäftigt (vgl. H. v. d. Gabelentz S. 132 und Voß S. 64 ff., wo Ephräms des Syrers ausführliche Schilderung des Weltgerichts mitgeteilt wird). Dargestellt hat man es jedoch selten, und wenn es geschah, tat man es in symbolischer Form unter Zugrundelegung der Stelle Matth. 25, 32—33: „Er wird sie voneinander scheiden, wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Die Schafe wird er zu seiner Rechten, die Böcke aber zu seiner Linken stellen.“ In dieser Weise hatte Paulin von Nola um das Jahr 400 in der von ihm erbauten Kirche zu Fundi das Jüngste Gericht dargestellt und es also beschrieben:

„Auch steht Christus als Richter auf einem erhabenen Felsen,  
Unter demselben getrennt die Herde der Böcke und Lämmer.  
Von den Böcken zur Linken blickt abgewendet der Hirte;  
Aber zur Rechten umfaßt er mit Huld die würdigen Lämmer.“

(Vgl. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte S. 29.)

Wir kennen das Bild nur aus dieser Beschreibung; erhalten dagegen ist ein römischer Sarkophagdeckel mit derselben Szene (vgl. Roller, Catacombes de Rome I Taf. XLIII und Garrucci Taf. 304 3). Auch unter den christologischen Szenen, die König Theoderich in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna anbringen ließ, kehrt sie wieder; nur ist hier Christus von zwei Engeln begleitet (vgl. Wilpert II Taf. 99 und Garrucci Taf. 248 4). Ravenna bietet übrigens mit seinem Mosaik vom Tribünenbogen von S. Michele in Affricisco: Christus auf dem Thron zwischen neun Engeln, von denen sieben die Posaune blasen, schon den Anfang eines wirklichen Gerichtsbildes (vgl. Garrucci Taf. 267 2). Das sind die einzigen Versuche, das Jüngste Gericht darzustellen, die wir aus frühchristlicher Zeit kennen, denn die Barberinische Terracotta (Garrucci Taf. 154), die Voß, Kraus u. a. in diesem Zusammenhang behandelten, gehört nicht hierher; sie ist profanen Ursprungs. Wilpert (II S. 1029 ff.) ist zwar der Meinung, daß man in Rom schon im 7. Jahrhundert eine ausgebildete Darstellungsweise des Jüngsten Gerichtes besessen habe, aber meines Erachtens mit Unrecht. Er bezieht sich auf die Notiz bei Beda, Vita ss. abbatum (P. I. 74 S. 718), wonach der englische Abt Benedikt von Wearmouth um das Jahr 680 aus Rom Vorlagen für den bildnerischen Schmuck seiner Abteikirche mitgebracht habe, nämlich Vorlagen für ein Bild der Mutter Gottes, der zwölf Apostel in der Apsis, ferner solche mit Darstellungen aus der evangelischen Geschichte für die südliche und aus der Geheimen Offenbarung für die nördliche Wand, „damit die Eintretenden alle, auch die des Lesens Unkundigen, überall, wohin sie den Blick wenden würden, das liebenswürdige Antlitz Christi und seiner Heiligen schauen könnten, sei es im Bilde des gnadenvoll Menschgewordenen, sei es in dem des letzten Gerichtes (vel extremi discrimen examinis), um bei dem Anblick desselben innerlich Einkehr zu halten und strenger mit sich selbst ins Gericht zu gehen“. Ein Jüngstes Gericht, sei es in symbolischer, sei es in realer Fassung, wird uns in den Vorlagen, die Abt Benedikt mit nach England nahm, nicht beschrieben. Und doch sollen die die Bilder betrachtenden Gläubigen mit eschatologischen Gedanken erfüllt werden. Diese Wirkung kann der gelehrte Abt, dem doch bekannt war, daß die Apokalypse ganz von endzeitlichen Gedanken erfüllt ist, nur von den „imagines visionum apocalypsis“ erwarten. Nun wissen wir aber, welche apokalyptische Stoffe man in den römischen Basiliken des 6. und 7. Jahrhunderts darstellte, nämlich die Majestas Domini mit den vier apokalyptischen Zeichen und Christus in der himmlischen Stadt Jerusalem, etwa in der Form, wie sie in der lateranensischen Basilika (vgl. Wilpert II S. 196) erhalten ist. In diesem apokalyptischen Christus sah man den Richter des Jüngsten Tages; nur soviel ergibt sich aus der Stelle bei Beda. Rom hatte auch in den

folgenden Jahrhunderten noch kein wirkliches Gerichtsbild. Wilpert will zwar auch ein solches aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente gefunden haben (vgl. II S. 1032 ff. und Taf. 211–212). Erhalten ist aber nur eine Gruppe von Auserwählten und eine solche von Verdammten; die obere Zone ergänzt Wilpert aus seiner Phantasie, und für seine Zeitbestimmung gibt er keine Beweise. Was mich bestimmt, sowohl die Ergänzungen Wilperts wie auch seine Datierung abzulehnen, ist die Tatsache, daß Rom auch im 12. Jahrhundert noch kein voll-



Bild 295. Armenseelenmesse.  
Tafelgemälde der Regensburger Schule  
im Bayrischen Nationalmuseum zu München.

ständiges Gerichtsbild besitzt. In der Kirche des hl. Johannes am Lateinischen Tore thront Christus von sechs Engeln umgeben; daß der Gerichtsgedanke ausgedrückt werden soll, erkennt man nur an der Etimasia unterhalb der Christusgestalt und an den Spruchbändern der Engel (vgl. Wilpert II S. 1038 und Taf. 256). In der Kirche der Quattro Coronati sitzt Christus mit dem Stabkreuz in der Linken auf einem reichen

Throne, umgeben von den zwölf Aposteln, zwei Engeln und den herkömmlichen Fürbittern Maria und Johannes. Es fehlt also in beiden Fällen ein unerläßliches Merkmal eines wirklichen Gerichtsbildes, nämlich die zu richtenden Menschen. Zu der Klasse der vorbereitenden Gerichtsbilder gehören auch die Deësisbilder, die Italien aus dem Osten übernommen hat, so über dem Portal von Grottaferrata aus dem 11. Jahrhundert: Christus auf dem Thron zwischen Johannes und Maria; ferner das große Mosaik über dem Hauptportal von S. Marco in Venedig; ähnlich die



Bild 296. Das Fegfeuer.  
Tafelgemälde der Regensburger Schule  
im Bayrischen Nationalmuseum zu München.

Mosaiken an den Fassaden des Domes zu Spoleto und von S. Miniato bei Florenz. Man versteht so, warum in nordischen Miniaturen des 8. Jahrhunderts uns nur unvollständige Gerichtsbilder begegnen, z. B. in dem irischen Evangeliar Nr. 51 zu St. Gallen: Christus mit Kreuz und Buch, daneben je ein Posaunenengel und darunter die zwölf Apostel (vgl. Mitt. der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich VII Taf. vi),



und die Zeichnung im Utrechter Psalterium, wo der Erzengel die Auserwählten bewillkommt und die Verdammten von sich in die Hölle stößt (vgl. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter Taf. x).

4. Die byzantinische Kunst hat keinen selbständigen Typus des Gerichtsbildes geschaffen.

Man beruft sich zum Erweis des byzantinischen Gerichtsbildes auf die Kosmographie des Cosmas, die uns in zwei Handschriften überliefert ist, von denen die eine in der Vaticana zu Rom, die andere in der Laurenziana zu Florenz aufbewahrt wird. Allein in beiden Manuskripten gehört gerade die Miniatur mit dem Gerichtsmotiv nicht zu dem ursprünglichen Bestand, sondern ist im 9. oder 10. Jahrhundert nachgetragen worden. Offensichtlich stammen die Zeichnungen von einem Abendländer; die Formengebung der einzelnen Gestalten und die Geschichte der Handschriften lassen eine andere Annahme nicht zu (vgl. auch Springer II S. 403). Mit der erbaulichen Erzählung, der Bulgarenfürst Boris I. (852—888) sei durch den Anblick eines Jüngsten Gerichts, das ein Grieche für ihn gemalt habe, bekehrt worden, läßt sich nicht viel anfangen; sie wurde zudem durch die neuere Forschung als unhistorisch erwiesen (vgl. Zirecek, Geschichte der Bulgaren, Prag 1876, S. 153). Ein echt byzantinisches Gerichtsbild soll endlich die Miniatur in einem Psalterium der Hamilton-Bibliothek im Berliner Kupferstichkabinett sein, welche Voß a. a. O. Taf. I publiziert. Die Handschrift stammt aus dem 13. Jahrhundert und stellt neben den griechischen Text auch den lateinischen. Wenn ein Grieche das Buch geschrieben und illustriert hat, was ich aber für ganz unwahrscheinlich halte, so tat er es im Abendland und unter abendländischem Einfluß, denn die stolzen Byzantiner hatten wenig Interesse an lateinischen Texten. Man wendet vielleicht noch ein, daß aber das Malerbuch vom Berge Athos uns das byzantinische Gerichtsschema schildere. Das ist richtig, aber ich erinnere daran, daß viele darin geschilderte Bilder einer ganz späten Entwicklungsphase angehören und auf italienischen Kunsterzeugnissen des hohen und späten Mittelalters beruhen (vgl. Kraus, K. G. I S. 582 f.). Soviel ich sehe, hat auch Prokrowski („Das Weltgericht in den byzantinischen und russischen Denkmälern“: Arbeiten des VI. archäologischen Kongresses III; russisch) wirklich byzantinische Gerichtsbilder nicht namhaft machen können. Die Freske der Uspenskij-Kathedrale in Wladimir kommt nicht in Betracht, da sie erst aus dem 15. Jahrhundert stammt. Unter den Miniaturen, die Kluge aus einer georgischen Handschrift des Matthäusevangeliums photographierte — die Photographien sind zur Zeit in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zu Berlin verwahrt —, befindet sich auch ein byzantinisches Gerichtsbild, angeblich aus dem 11.—12. Jahrhundert. Da das Bild noch nicht publiziert und über die Herkunft des Kodex nichts bekannt ist, so kann das georgische Gerichtsbild ikonographisch noch nicht verwertet werden (vgl. Baumstark, Oriens christ. N. F. V S. 140 ff.). H. Rott veröffentlicht in seinem Buche „Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien“ (Studien über christliche Denkmäler Heft 5 u. 6, Leipzig 1908, S. 270) ein Jüngstes Gericht aus einer Kirche zu Peristrema in Kappadokien, leider ohne Versuch, es zu datieren. In der Apside sieht man hier dargestellt: 1. Zone, der Weltenrichter von zwei Engeln umgeben; 2. Zone, die vierundzwanzig Ältesten mit Heiligen; 3. Zone, ein Engel die Seelen wägend, ihm gegenüber der Teufel — ein Schlangennegetum mit drei Köpfen — die Verdammten ergreifend; daneben die Hölle in vier Bulgen, in denen schwarze Gestalten bis zur Brust in roter Flammenglut kauern; die Seligkeit ist durch die Erzväter Abraham, Isaak und Jakob angedeutet, welche die Vollendeten in ihrem Schoße halten. Wir haben es hier aber mit einem ganz späten Erzeugnis eines Malers zu tun, der nach italienischen Vorbildern wahrscheinlich im 15. Jahrhundert das Heiligtum von Peristrema schmückte; Rott selber verweist auf das Fresko in S. Maria ad Cryptas in den Abruzzen (siehe dazu Bertaux, L'art dans l'Italie mérid. S. 301). Älter scheint das Gerichtsbild zu sein, das Rott in der Stephanskirche auf der Insel Nis leider in schlechtem Erhaltungszustand fand (vgl. a. a. O. S. 90): Christus mit Maria und Johannes und den vierundzwanzig Ältesten;

darunter rechts die Seligen, links die Verdammten; zwischen beiden der Engel mit der Seelenwage; auch Spuren des Feuerstroms sind wahrzunehmen. Ferner publiziert G. Millet (*Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, Taf. 79 80 u. 81) ein großes Jüngstes Gericht, das mit dem aus Kappadokien große Ähnlichkeit hat und auch dem 15. Jahrhundert angehört. In den Kirchen der Athosklöster finden sich vier große Weltgerichtsbilder, alle aus dem 16. Jahrhundert (vgl. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig 1891, S. 137 ff.), nämlich in Lawra, Dionysiu, Xenophontos und Dochiariu. Brockhaus bildet nur das Gemälde von Dionysiu (Taf. 10) ab; die übrigen zeigen im wesentlichen die gleiche Komposition: In der Mitte thront der Richter, neben ihm Maria, der Vorläufer und die Beisitzer; unter dem Richter die Etimasie und darunter ein Engel mit der Wage. Links knien unter der einen Hälfte der Apostel abgegrenzte Chöre von Gerechten, und andere Auserwählte ziehen in den Himmel ein. Rechts unter der andern Hälfte der Apostel zieht sich ein Feuerstrom von den Füßen Christi zur Hölle hinab, und die Verdammten werden von Engeln in die Hölle gestoßen. Hier rollt ferner ein Engel den Himmel auf; Erde und Meer, als Ungetüme gebildet, speien Menschen aus ihrem Rachen; hier entfesseln sich die vier Winde, und es erscheinen die vier Untiere des Daniel. In einigen Fällen greift die Schilderung auch auf die benachbarten Wände über, und es werden nahe dem Paradiese die sechs Betätigungen der Barmherzigkeit, nahe der Hölle aber die von Daniel vorausgeschauten, dem Untergang geweihten Reiche des Nebukadnezar, Cyrus, Alexander und Augustus dargestellt. Im eigentlichen Bereiche der byzantinischen Kunst gibt es also Gerichtsdarstellungen erst aus dem späten Mittelalter.

Einige zeigen abendländischen Typus, während die aus den Athosklöstern die apokalyptischen Zutaten aufweisen, wie sie uns in Torcello und in den Miniaturen der Herrad von Landsperg begegnen. Wie erklärt sich diese Erscheinung? Hatten die Künstler der Athosklöster ältere Vorbilder byzantinischen Ursprungs mit diesen Zutaten vor sich? Es lassen sich solche im Osten nirgends nachweisen. Oder haben sie ihre Anregungen aus Torcello geholt? Brockhaus S. 139 verweist auf das „Synaxarion“ des Sonntags, an dem das Evangelium vom Jüngsten Gericht verlesen wurde. Hierin und in den liturgischen Gesängen seien aus der Heiligen Schrift alle Stellen zusammengetragen, die das Bild vom Jüngsten Gericht, wie es Matth. 25, 31 ff. geschildert wird, ergänzen. Es sind das die Stellen, die von mir oben schon angegeben wurden. Auch das Bild von der Seelenwägung stamme aus dem Synaxarion, denn am Vorabend des Sonntags, an dem das Evangelium vom Jüngsten Gericht verlesen wurde, las man hier in einem Kirchengebet: „Wenn das Gute und das Böse auf der Wage sich das Gleichgewicht halten, so siegt das Mitleid; und wenn das Böse nur ein wenig überwiegt, so siegt doch wieder die Masse des Guten.“ Ich kenne das Synaxarion, wie es in den Athosklöstern gebraucht wird, nicht; die gedruckten Synaxarien, das von Konstantinopel, ediert von H. Delehaye (*Propylaeum ad Acta Sanctorum*, Brüssel 1902), das äthiopische, von Guidi (*Patrologia orientalis* I), und das arabische, von René Bassel (*Patrologia orientalis* III), enthalten nur biographische Texte. Sicher ist so viel, daß jene Partien des Gerichtsbildes, die nach Brockhaus die Künstler der Athosklöster aus ihrem Synaxarion entnahmen, im Abendland schon 400 Jahre früher in Übung waren. Die Sache verhält sich also höchst wahrscheinlich so, daß die Kunstübung in den Athosklöstern bezüglich der Weltgerichtsbilder und die Angaben im Synaxarion aus dem Malerbuch herauswuchsen. Der Verfasser des Malerbuches sammelte aber seine Angaben in diesem wie auch andern Stücken auf Grund von italienischen Gemälden, die er nach den äußern Formen für byzantinisch hielt.

Es bleibt also nur noch das große Gerichtsbild im Dom zu Torcello übrig, das von den Ikonographen fast allgemein als klassischer Typus eines byzantinischen Gerichtsbildes angesprochen wird. Allein ob dem Bild, das im 12. Jahrhundert im Abendland entstanden ist und auf abendländische Besteller zurückgeht, dieser Charakter wirklich zukommt, werden wir noch zu untersuchen haben.

5. Die ältesten wirklichen Gerichtsbilder, d. h. solche Darstellungen, die sowohl den Richter als auch die zu Richtenden enthalten, stammen aus illustrierten Handschriften vom Ende des 10. und dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Sie gehören alle der Reichenauer Malerschule an.

Die künstlerische Blütezeit des Klosters Reichenau fällt in das 9. und 10. Jahrhundert. Im 9. Jahrhundert hat man sich hier vornehmlich auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei betätigt, denn die großen kirchlichen Bauten, die jetzt hier und anderwärts entstanden, wurden, wie wir aus der reichen Sammlung von Gemäldetiteln ersehen, die Schlosser gerade für die Karolingerzeit zusammenstellen konnte, regelmäßig mit Gemäldezyklen ausgestattet. Zwei solcher Zyklen aus der Reichenauer Malerschule sind uns erhalten, nämlich jener in St. Georg auf der Reichenau und der zweite in Goldbach bei Überlingen (vgl. meine Schrift „Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jahrh.“); einen dritten beschreiben uns die „Carmina Sangallensia“ (vgl. Schlosser, Schriftquellen S. 326 ff.). Schlosser sieht in diesen Versen Gemäldetiteln für die von Abt Gozbert um 830 geplante Gallusbasilika, ich dagegen solche für die Abteikirche der Reichenau. Im übrigen verweise ich auf meine Ausführungen über diesen Punkt in meiner eben genannten Schrift S. 9 und hebe hier nur hervor, daß die Carmina Sangallensia für den Westchor ein Jüngstes Gericht vorsehen, wenn wir in ihnen lesen (Schlosser S. 328): „Hi vero in fronte occidentali in spatio, quod supra tronium est:

Ecce tubae crepitant quae mortis iura resignant;  
Crux micat in caelis, nubes praecedit et ignis.“

Dann fährt der Dichter unter Beifügung einer weiteren Ortsangabe („Hi etiam subtus tronium inter paradysum et infernum“) fort:

„Hic resident summi Christo cum iudice sancti,  
Iustificare pios, baratro damnare malignos.“

Wie beschaffen war nun das Bild, das dem Dichter der beiden Tituli vor Augen schwebte? Bisher hat sich außer Springer a. a. O. S. 383 niemand die Mühe gegeben, sich darüber Klarheit zu verschaffen. Man hat von den ortsbestimmenden Notizen auszugehen und zu beachten, daß die einzelnen Bestandteile des Gemäldes sich um einen „Thron“ gruppieren. Oberhalb des Thrones lassen Engel die Posaunen ertönen, das Kreuz erglänzt am Himmel, und eine feurige Wolke zieht vor ihm her; rechts und links vom Thron das Paradies und die Hölle, d. h. die Einführung der Seligen und die Verstoßung der Verdammten. Unterhalb des Thrones sitzen die höchsten Heiligen, d. h. die Apostel, Maria und Johannes, als Beisitzer des Gerichts. Was ist es aber mit dem „Thron“? Ein plastischer Thron, etwa der Abtstuhl oder der bischöfliche Thron, kann nicht gemeint sein, denn einmal befand sich dieser nicht in der Westapside, und dann könnten unterhalb eines solchen Thrones, der ja auf dem Boden der Apside stand, keine Figuren angebracht sein. Es kann sich nur um einen gemalten Thron handeln, der die Mitte des Bildes einnahm, also um den Thron, auf dem Jesus Christus als Richter sitzt. Man hatte demnach auf der Reichenau oder in St. Gallen im 9. Jahrhundert die richtige Vorstellung von einem Bilde des Jüngsten Gerichts, das sich aus den beiden charakteristischen Komponenten, dem Richter und den zu Richtenden, zusammensetzte. Der Platz, wo es angebracht war, ist die Westseite, eine Tradition, die sich später immer verfolgen läßt.

Enthielten nun die beiden großen Bilderzyklen, die uns das 9. Jahrhundert aus der Reichenauer Schule in Goldbach und in St. Georg zu Reichenau-Oberzell überliefert hat, als westlichen Abschluß auch ein solches Gerichtsbild? In beiden Fällen haben wir es mit kleineren Kirchen zu tun; in Goldbach wie in St. Georg zeigen die Langhauswände die wichtigsten Wundertaten Jesu. In Goldbach sehen wir im Chor die zwölf Apostel — die Figur Christi fiel einem später eingebrochenen Fenster zum Opfer; doch sind diese Malereien etwa hundert Jahre jünger als die im Langhaus (vgl. Kraus, Die Wandgemälde in der Sylvesterkapelle zu Goldbach, München



1902). Die Versuche, an der Westseite Gemälde festzustellen, blieben ergebnislos. Dagegen scheint in der Tat der Zyklus in St. Georg mit einem Jüngsten Gerichte abgeschlossen zu haben. Ich meine nicht jenes Gerichtsbild an der Außenseite der Westapside, das Adler (Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland I, Berlin 1870) zuerst publiziert hat; denn diese kleinen, skizzenhaften Bildnereien sind mit den großzügigen Kompositionen des Wunderzyklus im Innern nicht zusammenzustellen. Wohl aber bin ich der Meinung, daß die Wölbung der Westapside im Innern ein großes Gerichtsbild im Stil der acht Wunderdarstellungen an den Langhauswänden trug. Bei Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, ist nicht die Rede davon. Aber ich mache darauf aufmerksam, daß die Wölbung der Apside im Anfang des 18. Jahrhunderts von einem unbekannten Maler mit einem Jüngsten Gerichte bemalt wurde, wie man heute noch sehen kann. Wenn das Kloster Reichenau dieses Bild hier erstellen ließ, in einer Zeit, wo es sich sonst künstlerisch fast gar nicht betätigte, und wenn es dem Maler einen Vorwurf gab, der gar nicht mehr in der Mode war, so kann das nur geschehen sein, weil man ein altes, erloschenes Gemälde ersetzen wollte.

Es ist jetzt verständlich, daß die Reichenauer Künstlermönche, denen das Thema des Jüngsten Gerichts geläufig war von der monumentalen Malerei her, die sie im 9. Jahrhundert, nämlich der Zeit, wo ihre großen Kirchenbauten entstanden, ausführten, diesen Vorwurf auch in den illustrierten Handschriften verwerteten, mit deren Herstellung sie sich im 10. Jahrhundert so eifrig beschäftigten. Es kommen hier drei Manuskripte in Betracht, die alle um das Jahr 1000 entstanden sind, nämlich das Psalterium CLXI in Karlsruhe, alsdann Cim. 57 in München und die Bamberger Apokalypse (Cod. A. II 42), die beiden letzteren in Reichenau auf Bestellung Kaiser Heinrichs II. angefertigt. Den Nachweis, daß die beiden letzteren Handschriften zur Reichenauer Schule gehören, hat Haseloff in der Schrift „Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale“ (Trier 1901) erbracht.

Die älteste Miniatur mit einem vollständigen Jüngsten Gericht ist jene im genannten Psalterium aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, die ich zuerst in meiner Schrift über die Kunst des Klosters Reichenau herausgegeben habe (S. 30 Bild 12). Wie gewöhnlich, macht auch in diesem Psalterium das Symbolum Athanasianum den Schluß des Textes; die halbe Blattseite, die übrig blieb, füllte der Schreiber mit einer Federzeichnung des Jüngsten Gerichts aus (Bild 297). Im oberen Teile eines turmartigen Gebäudes sitzt Christus von einer Mandorla umgeben. Brust, Hände und Füße bleiben frei, so daß die Wundmale, auf die der Zeichner augenscheinlich besonderes Gewicht legt, sichtbar werden. Rechts und links neben Christus je vier Apostel; für mehr bot das Blatt nicht Raum. In den unteren Stockwerken des Thronaufbaues, der durch die ganze Bildfläche sich hinzieht, die vier evangelistischen Zeichen. Links von diesen führt ein Engel die Seligen in den geöffneten Turmbau Christi, und rechts treibt ein Engel mit erhobenem Schwert die Verdammten fort. Wir haben also hier ein ganz einfaches, aber doch vollständiges Gerichtsbild vor uns, das in seiner auffallenden Betonung des Thrones an die „Carmina Sangallensia“ erinnert.

In dem Evangelistarium Cim. 57 zu München (vgl. Vöge, Malerschule S. 237 ff. und Abb. 33) ist die Darstellung auf zwei Vollbilder verteilt, von denen das eine das eigentliche Gericht, das andere nur die Auferstehung der Toten enthält: Christus, auf einem Thronessel sitzend, hält mit der Rechten das Kreuz; zu seinen Füßen rechts und links je sechs Apostel; über ihnen, in Halbfiguren sichtbar, je sechs Engel, die sich in lebhaften Gesten an Christus wenden. In der zweiten Zone zwei große Engel, von denen sich der eine zu den Auserwählten, der andere gegen die Verdammten wendet, die von zwei Teufeln mit Kette und Hacke in die Hölle gezerrt werden. Der gefesselte Satan sieht am Boden liegend dem Vorgang zu. Das zweite Blatt bringt die Auferstehung der Toten: vier Engel, je zwei einander zugeordnet, blasen auf Hörnern; die Toten kommen aus den Gräbern; in den vier Ecken vier gehörnte Köpfe (Windgötter).

In der Bamberger Apokalypse, wo das Jüngste Gericht mit der Auferstehung auf einem Blatt vereinigt ist, haben wir fast die gleiche Darstellung vor uns wie in dem Münchener Perikopenbuch. Das Bild ist der Stelle Offb. 20, 11 ff. beigegeben (Bild 298). Oben mitten thront der jugendliche Christus. Zu seiner Linken steht das Kreuz, dessen oberen Arm er mit seiner Hand umfaßt hat. Der rechte Vorderarm ist seitlich weggestreckt. Der Nimbus ist kreuzförmig. Ganz oben beiderseits mehrere Engel in halber Figur. In beiden oberen Ecken je ein Engel mit Posaune. Unterhalb der Engel sitzen an jeder Seite in einer Reihe je sechs Apostelgestalten. Zu den Füßen des Weltenrichters steht nahe der Mitte jederseits ein Engel, der ein Spruchband entrollt. Auf dem Bande links lesen wir: „Venite benedicti usw.“, auf dem rechts: „Discedite maledicti usw.“ An beiden Seiten je ein Posaunenengel. Unten in der Mitte ist die Auferstehung dargestellt. Kleine bekleidete Menschen kommen aus kleinen Kasten hervor. Zu beiden Seiten dichte Gruppen von Menschen. In der Ecke links unten Johannes in halber Figur; in der rechten Ecke ein sitzender, gefesselter, nackter Teufel mit flatterndem schwarzen Haar, und ein zweiter Teufel,

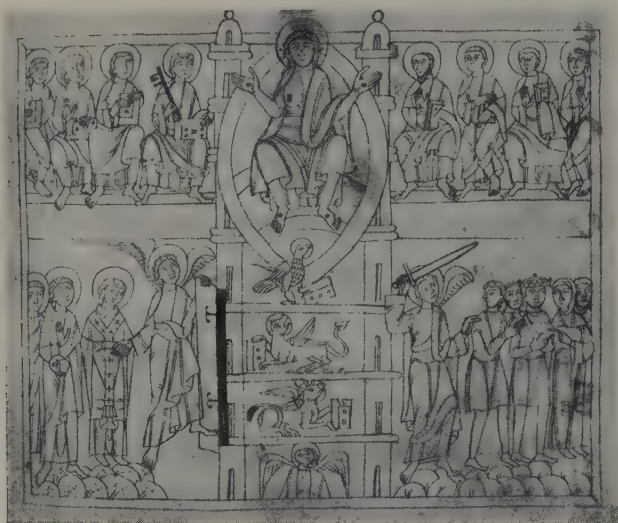


Bild 297. Jüngstes Gericht  
in einem Reichenauer Psalterium.

der nach einer weiblichen Figur greift. Diese erscheint in dem Kostüm der Babylonischen Hure. Rechts unten dunkles Terrain, aus welchem Flämmchen aufsteigen (vgl. auch Vöge S. 239).

6. Auch die ältesten monumentalen Darstellungen des Jüngsten Gerichts, die wir bisher kennen, gehören der Reichenauer Schule an.

Es kommt zunächst das Gemälde an der Außenseite der Westapside von St. Georg auf der Reichenau in Betracht (Bild 299). Eine erneute Untersuchung des schlecht erhaltenen Originals hat mich zu der Überzeugung gebracht, daß man diese in kleinem Maßstab ausgeführte Szene mit dem Gemäldeschmuck der Innenwände zeitlich nicht zusammenstellen darf. Ich halte auch jetzt noch daran fest, daß die Bilder an den Hochwänden von St. Georg dem 9. Jahrhundert angehören, während Kraus sie bekanntlich in die Zeit des Abtes Witigowo, also an das Ende des 10. Jahrhunderts verlegt. Um diese letztere Zeit dürfte wohl das Gerichtsbild, das uns hier beschäftigt, entstanden sein. Es besteht aus drei Zonen. In der obersten schweben Posaunenengel hernieder, in der zweiten thronen die Apostel, in der dritten erheben die zu Richtenden sich aus den Gräbern. In der Mitte thront Christus von der



Mandorla umgeben in ähnlicher Haltung wie in dem oben beschriebenen Psalterium. Neben der Mandorla steht einerseits Maria und empfiehlt die Auferstandenen der Gnade ihres Sohnes; auf der andern Seite hält ein Engel das Kreuz Christi. Die Kreuzigungsgruppe unter der Mandorla ist nur eine zufällige Zutat.

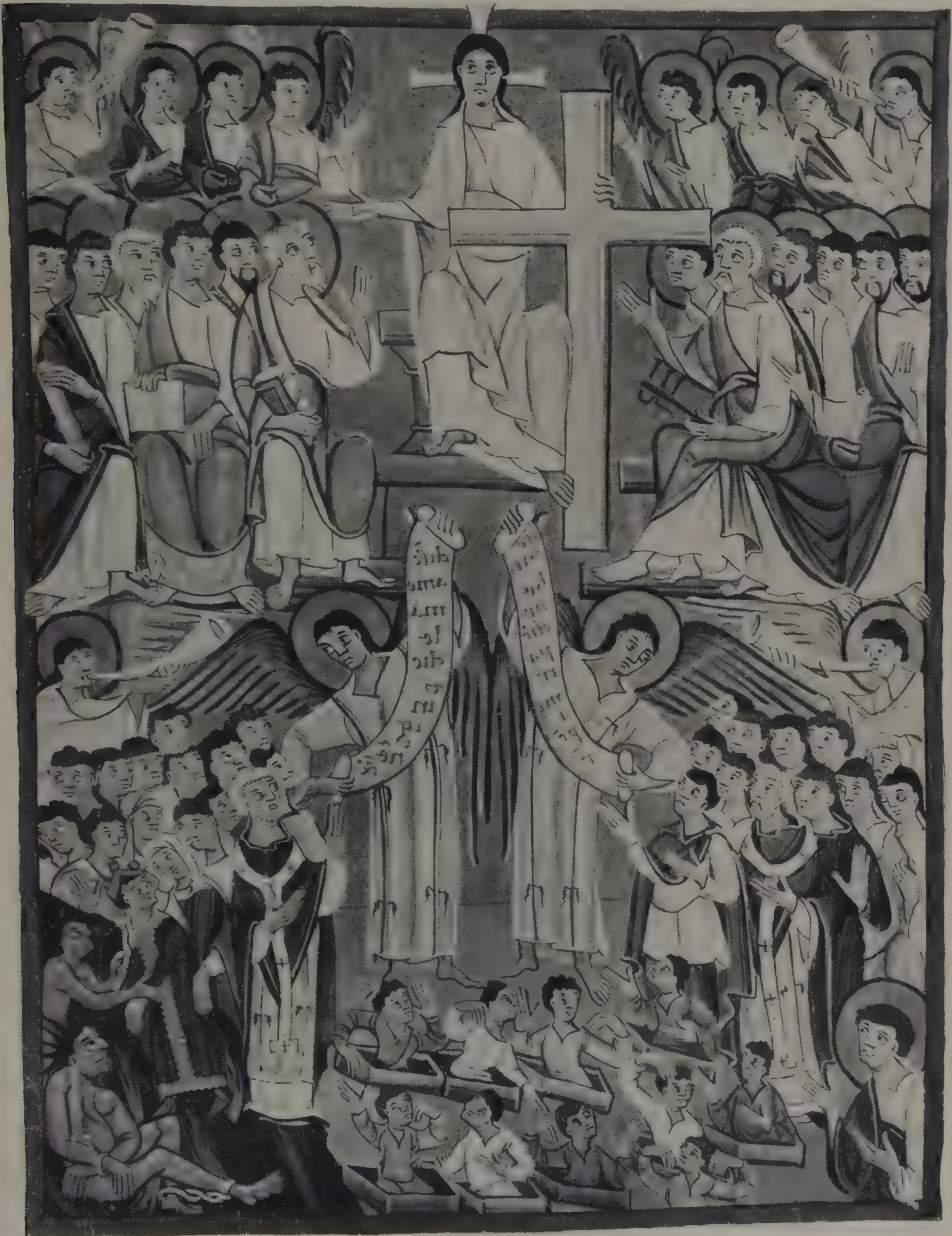


Bild 298. Jüngstes Gericht in der Bamberger Apokalypse.

Allgemein wird das etwa um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandene Gerichtsbild in Burgfelden mit der Reichenauer Schule in engste Beziehung gebracht. (Vgl. P. Weber, Das Wandgemälde zu Burgfelden S. 21 ff. und Taf. 1). In der Mitte wiederum ein echt reichenauischer Richter; zwei Engel halten vor ihm ein großes goldenes



Kreuz; unter der Mandorla die Posaunenengel; die Verstorbenen erheben sich wie im Cim. 57 aus kastenartigen Särgen. Rechts neben Christus geleiten Engel die Auserwählten zum Paradies, während links ein Engel mit langem Speer die Verdammten wegstößt; ein grüner Teufel sticht sie mit einem Dolch, und ein roter gehörnter zieht sie mit einem von Hals zu Hals laufenden Strick in die Hölle, die in der Ecke sichtbar wird.

An dritter Stelle nenne ich hier das Gerichtsbild von S. Angelo in Formis, etwa um 1075 entstanden (vgl. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, Berlin 1893: Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlung XIV, und Kraus, K. G. II 1 S. 66 ff. u. 379; Voß a. a. O. S. 45 f.). Die Bildfläche setzt sich aus fünf horizontalen Schichten zusammen. Hoch oben über der Mandorla des Richters auf vier Mauerpfeilern, die durch die Anlage von drei Fenstern entstanden sind, je ein großer Engel mit Posaune; dicht unter jedem Engel kommen Tote aus den Gräbern. In der zweiten Schicht nahen sich von beiden Seiten je fünf Engel; dicht beiderseits an der Mandorla stehen zwei weitere, die Attribute zu tragen scheinen; dann folgen als Beisitzer die zwölf Apostel. Durch diese beiden letzten Zonen hindurch zieht sich die mächtige Mandorla, in der Christus thront. In der vierten Zone einerseits die Auserwählten, anderseits die Verdammten; getrennt sind die beiden Gruppen durch drei mächtige Engel mit Spruchbändern, auf denen das Urteil steht. In der fünften Schicht, die durch eine Türe in zwei Teile zerlegt wird, einerseits die Seligen im Genusse der ewigen Freude, anderseits die Verdammten mit lebhafter Einzelschilderung.

Aber ist es denn gestattet, wird man fragen, ein Bild, das die neueren Kunsthistoriker, so Voß (S. 46), Jessen (S. 13) usw., allgemein für byzantinisch halten, unmittelbar mit den Erzeugnissen der Reichenauer Schule zusammenzustellen und damit anzudeuten, daß das barbarische Alemannien eine Gegend künstlerisch beeinflusst habe, in der die antike Kultur niemals ganz erlosch und in die sich die morgenländische Kultur gerade um die Zeit, von der wir handeln, in breitem Strom ergoß? Ich weiß, daß angesehene Kunstkenner in den Gemälden von S. Angelo einen starken Einschlag byzantinischer Kunst nachgewiesen haben (vgl. Dobbert, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. XV S. 195 ff.), denn byzantinische Künstler waren gewiß in S. Angelo tätig, aber das Jüngste Gericht stammt sicher nicht von ihnen. Selbst wenn die technische Herstellung von ihnen herrühren sollte, so haben sie in abendländischem Geiste und nach einer abendländischen Vorlage gearbeitet. Woher sollten sie den Vorwurf zu einem Jüngsten Gerichte sonst auch nehmen, da ihre Heimat ein solches nicht kannte? In keinem einzigen Bestandteil trägt das Jüngste Gericht von S. Angelo byzantinischen Charakter; man könnte das am ehesten in der Kostümierung der Engel erwarten, die lange Zeit auch in echt italienischen Werken das byzantinische Prachtgewand zeigen. Tatsächlich tragen sie dies in der Ostapside von S. Angelo (vgl. Abb. 32 bei Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I), nicht aber im Gerichtsbild. Dieses trägt klar und deutlich den Reichenauer Typus an sich, wie er uns in der Münchener Cimelie 57 erhalten ist. In beiden thront, zwei Zonen einnehmend, Christus; in beiden nahen sich oben beiderseits ehrfurchtsvoll je sechs Engel und darunter sitzen die Apostel; in beiden Bildern stehen unter der Mandorla große Engel, mit dem Urteilsspruch auf großen Spruchbändern sich zu den Auserwählten und den Verdammten wendend; in beiden begegnen wir der eingehenden Höllenschilderung. In dem Münchener Manuskript befindet sich, wie wir gesehen haben, die Auferstehung der Toten auf einem zweiten Blatt; so kommt es wohl auch, daß der Maler diese Szene in keine organische Verbindung mit seiner Komposition bringen konnte und sie ungeschickterweise oben über der Mandorla anbrachte. Schon Jessen (S. 15), Voß (S. 45 f.) und Vöge (S. 241) haben die Verwandtschaft beider Bilder beobachtet, sie aber nicht zu erklären vermocht. Ist sie überhaupt zu erklären? Vöge bemerkt a. a. O.: „Selbstverständlich kann von einer direkten Beziehung zwischen diesen beiden Kunstwerken gar keine Rede sein; Zusammenhänge sind

damit nicht ausgeschlossen.“ Allein Vöge hat nicht gewußt oder nicht bedacht, daß Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert die berühmteste Stätte für Herstellung von illustrierten Handschriften war, und daß von hier aus nicht nur der kaiserliche Hof, sondern auch die päpstliche Kapelle mit liturgischen Büchern versehen wurde, denn als Papst Gregor V. dem Abt Alavich und seinen Nachfolgern das Recht der Pontifikalien verlieh, trug er den Äbten von Reichenau auf, hinfort an Stelle der Gebühren liturgische Handschriften bei ihrer Konsekration zu liefern. Liegt es nun nicht nahe, anzunehmen, daß Reichenau auch seinem Mutterkloster Monte Cassino, das ja die Bilder in S. Angelo erstellen ließ, illustrierte Psalterien und Perikopenbücher mit Bildern des Jüngsten Gerichts lieferte?

7. Vom 12. Jahrhundert an mehren sich die Darstellungen des Jüngsten Gerichts, besonders in den liturgischen Handschriften als Titelbild zum Officium Defunctorum. Es treten jetzt neue Motive auf. Diese stammen

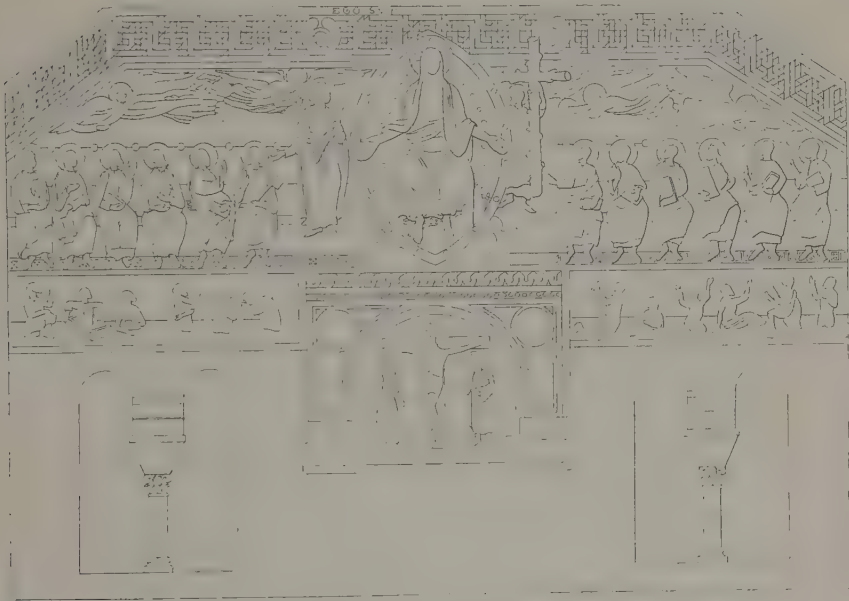


Bild 299. Jüngstes Gericht  
an der Außenseite von St. Georg zu Reichenau.

aber nicht aus der byzantinischen Kunst, wie man bisher irrtümlicherweise angenommen hat; sie erklären sich vielmehr aus dem eifrigen Studium der Heiligen Schrift, die mit der Scholastik einsetzt, insbesondere aus der großen Vorliebe für die Apokalypse, die auf die Gedankenwelt des hohen Mittelalters einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat.

Ich lege zunächst das Material vor. In erster Linie kommen die sieben Tafeln aus dem „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg in Betracht, die in der Ausgabe durch die Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace als Taf. 67—73 erscheinen. Bei der ungeschickten Aufeinanderfolge der Tafeln ist es nicht leicht, sich eine klare Vorstellung von dem Jüngsten Gerichte zu machen, das uns die elsässische Nonne um 1175 vorführen will. Unter Verweisung auf die Tafeln und die ausführliche Beschreibung bei Engelhardt, Herrad von Landsperg (1818), die von Voß (S. 58 f.) übernommen wird, betone ich nur, daß Herrad angeblich nach byzantinischer Vorlage ein Gerichtsbild von ungewöhn-

licher Ausdehnung zeichnete. In der Mitte thront Christus, neben ihm Maria und Johannes als Fürbitter und dann die Apostel als Beisitzer. Unter dem Thron zwei Seraphim auf geflügelten Rädern mit den Evangelistensymbolen und darunter ein Thron mit den Leidenswerkzeugen und dem Buche des Lebens, also die Etimasie; Adam und Eva knien zur Seite der Etimasie. Vom Throne Christi sprüht ein Feuerstrom herab, der die Verdammten absondert; Engel blasen die Posaunen; Propheten, Patriarchen, Jünger des Herrn kommen als Auserwählte zum Gericht, Tote stehen aus den Gräbern auf. Raubtiere aller Art speien die Gliedmaßen derer aus, die sie einst gefressen haben. Ein Engel rollt den Himmel und die Sterne wie ein Pergament zusammen. Die Auserwählten ziehen nach Ständen gegliedert in den Himmel ein, die Verdammten in ähnliche Gruppen abgeteilt in die Hölle, die in reicher Einzelausmalung auf Taf. 73 geschildert wird.

Recht merkwürdig ist auch das Bild in dem Wolfenbütteler Evangelarium aus dem Jahre 1194, Cod. Helmst. 65 (Bild 300). Das Bild besteht aus drei Streifen: Oben Christus in der Mandorla; von seinen Füßen geht der Feuerstrom zur Hölle hinab. Neben Christus Maria und Johannes als Fürbitter und mehrere Engel. Im zweiten Streifen ein Tisch mit Kreuz, Buch, Kelch und Patene; hinter dem Tisch zwei Engel und neben demselben die Apostel. Im dritten Streifen die Seelenwägung in ausführlicher Schilderung. Zwischen den Schalen steht der Auferstandene, dessen Schicksal entschieden wird; in der linken Schale steht ein Kelch, in den ein Engel das Blut Christi gießt; ein Teufel sucht es mit einem Instrument wieder herauszusaugen. In der Schale rechts ein Kerbholz mit dem Sündenverzeichnis des zu Richtenden; ein Teufel hat sich an diese Schale gehängt um sie herabzuziehen. Ein anderer Teufel zerrt die Verurteilten an einem Strick zur Hölle, während ein Engel den Auserwählten die Paradiespforte aufschließt.

Wesentlich einfacher ist die Darstellung in den Psalterien des 13. Jahrhunderts, die Haseloff a. a. O. S. 176 ff. behandelt. Meist erscheint das Gerichtsbild hier vor dem Totenoffizium und ist immer in zwei Zonen eingeteilt: oben Christus mit Johannes und Maria und unten die Auserwählten und Verdammten (siehe die Abb. 19 u. 62 bei Haseloff). In Psalterium I und III geht ein Schwert mit der Spitze vom Munde Christi aus; in II hält er es quer im Munde. Im Donau-eschinger Psalterium quillt von den Füßen Christi ein Feuerstrom hervor und zieht sich hinab in einen den Bildrand umziehenden Rachen (siehe Abb. bei Kraus, Baden II Taf. v).

In den hier vorgeführten Denkmälern kommen für das Abendland eine Reihe von Motiven zum ersten Mal vor, die man in den Kreisen der Ikonographen fast allgemein als Anleihen aus der byzantinischen Kunst bezeichnet. Es sind folgende: 1. Aus dem Munde des Richters geht ein Schwert aus (Offb. 1, 16); soviel ich weiß, rein abendländisch; das Motiv ist schon in der Trierer Apokalypse und in der Bamberger dargestellt (siehe Frimmel a. a. O. S. 21 u. 58). 2. Neben dem Thron Christi stehen Maria und Johannes, eine unter dem Namen Deësis weit verbreitete byzantinische Komposition, wie Haseloff sagt, unter Berufung auf das Mosaik von Torcello. Allein Maria und Johannes dem Richter beizugesellen, ist eine so selbstverständliche Erscheinung, daß man sich wundern müßte, wenn die abendländische Kunst sie nicht verwertete. Christus kommt bekanntlich „mit den Heiligen“ zum Gericht; ihre Vertreter sind die beiden Personen. Überdies war man im Abendland wie Morgenland längst gewohnt, Maria und Johannes neben das Kreuz Christi zu stellen; das Kreuz wird aber auf den ältesten Gerichtsbildern in engste Beziehung mit dem Weltenrichter gebracht. Die sog. Deësis, angeblich eine byzantinische Komposition, ist vielmehr eine allgemein christliche Erscheinung. So ist es denn auch ganz selbstverständlich, daß dieses echt christliche Element ständig in der Gotik wiederkehrt; daß Maria und Johannes knien, wie am Nordportal zu Bamberg und an St. Lorenz in Nürnberg, ist nebensächlich. 3. Der Feuerstrom, der vom Throne ausgeht (Dan. 7, 10), soll ebenfalls eine byzantinische Anleihe sein; aber ich mache darauf aufmerksam, daß ihn schon die „Versus Sangallenses“ kennen (*praecedat nubes et ignis*); auch



Jakob a Voragine spricht von dem Feuerstrom, der von Christi Fuß ausgeht und bis in die Hölle hinabreicht. 4. Herrad von Landsperg zeichnet erstmals die wilden Tiere, welche Menschenleiber ausspeien, und den Engel, der den Himmel zusammenrollt (Offb. 20, 13; 6, 14). 5. Das Motiv der Seelenwägung auf Grund von Job 31, 6 und Dan. 5, 27 wird von Herrad nicht verwendet, um so ausführlicher im Wolfenbütteler Evangeliar. Auch Jessen (S. 17) hält die Seelenwägung für abendländisch; im Abendland ist das Bild in der romanischen Plastik (vgl. Maury, *Revue archéol.* I [1844], und Cahier, *Caractéristiques des Saints* I S. 108) sehr beliebt. 6. Neu ist endlich die Etimasie, d. h. der Altar unter der Gestalt



Bild 300. Jüngstes Gericht  
in einem Wolfenbütteler Evangeliar.

Christi mit dem Kreuz und andern Leidenswerkzeugen. Ursprünglich hat man das Kreuz bekanntlich in engste Beziehung mit der Person des Richters gebracht (Reichenau, Burgfelden, Cim. 57 zu München). Man mochte es in dieser Anbringung, wo es die Gestalt des Richters teilweise verdeckte, als störende Zutat empfinden und gab ihm den Platz, den es im christlichen Gottesdienst längst hatte, auf dem Altar. Mit der *ἐτοιμασία τοῦ θρόνου* der Byzantiner hat dieser Altar mit dem Kreuze Christi und den Leidenswerkzeugen inhaltlich nichts zu tun; es besteht nur eine äußerliche Ähnlichkeit. Darum halte ich auch die Studie von Paul Durand, *Étude sur l'étimasia, symbole du jugement dernier* (Chartres 1867), für verfehlt.

Die meisten dieser Neuerungen, die wir im Gerichtsbild vom 12. Jahrhundert an finden, werden „als spezielles Eigentum der byzantinischen Darstellungsweise“ bezeichnet (vgl. Voß S. 76). Ich muß dem durchaus widersprechen, aus dem einfachen Grunde, weil es uns an byzantinischen Denkmälern, aus denen man den Beweis führen könnte, gänzlich fehlt. Die Byzantiner hatten kein Gerichtsbild, wie sich unter anderem auch aus den großen Mosaikzyklen in den normannisch-byzantinischen Kirchen Siziliens ergibt. Vgl. dazu den Aufsatz von Springer im *Reperitorium für Kunstwiss.* VII S. 375 ff. Die Berufung auf das Gerichtsbild in Torcello ist unangebracht schon aus dem Grunde, weil es jünger ist als die Zeichnungen der Herrad und die Miniatur im Wolfenbütteler Evangeliar.

Woher stammen denn die Neuerungen im Gerichtsbild vom 12. Jahrhundert ab? Nicht aus Byzanz, sondern aus dem Abendland, wo wir seit dem 11. und 12. Jahrhundert eine große Blüte im theologischen Studium und in der Erforschung der Heiligen Schrift wahrnehmen. Von besonderer Wichtigkeit ist die Tatsache, daß die Apokalypse in hohem Maße die Aufmerksamkeit der mittelalterlichen Welt auf sich zog, wie sich aus der großen Zahl von illustrierten Manuskripten ergibt, die uns besonders aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten sind. Vgl. die ausführliche Behandlung der Apokalypsenbilder unten in § 49. Es ist ferner an die großen reformatorischen Bestrebungen zu erinnern, wie sie sich an die Person des Joachim von Floris (gest. 1220) knüpfen. Apokalyptische Vorstellungen und Erwartungen erfüllten die Menschheit um 1200 mehr als je (vgl. Emile Gebhard, *L'Italie mystique*, Paris 1899). Aus diesen Verhältnissen heraus erklärt sich das Aufkommen von neuen Motiven im Gerichtsbild der uns beschäftigenden Zeit.

8. Nachdem das Gerichtsbild in der einfachen Fassung der Miniaturen im 12. und 13. Jahrhundert bekannt und volkstümlich geworden war, hat sich die Plastik des hohen Mittelalters des Stoffes bemächtigt und das Jüngste Gericht mit Vorliebe am Westportal der romanischen und gotischen Kirchen dargestellt.

a) Die älteste plastische Darstellung des Jüngsten Gerichts befindet sich, wenn die herkömmliche Datierung richtig ist, auf einer Elfenbeinplatte im South-Kensington-Museum zu London, angeblich aus dem 9.—10. Jahrhundert (vgl. Westwood, *Descriptive Catalogue of fictile Ivories in the South-Kensington-Museum*, London 1876, S. 116): Christus in der Mandorla, neben ihm Posaunenengel; zu seinen Füßen erweckt ein Engel die Toten, denen die Seelen in Gestalt von Tauben zufliegen. Die Seligen werden an der Paradiespforte von einem Engel empfangen, während gegenüber ein Ungeheuer die Verdammten verschlingt. Nach der Entwicklung, die das Gerichtsbild genommen hat, ist die erwähnte Datierung aber ganz unmöglich; ich erinnere daran, daß die Seelen, die hier in Gestalt von Tauben ihren irdischen Resten zufliegen, an die Symbolik des „Lustgartens“ und verwandte Schöpfungen des 12. Jahrhunderts gemahnen. Darum sehe ich in dieser Elfenbeintafel ein Erzeugnis des 12. Jahrhunderts. Etwas früher scheint das geschnitzte Kreuz der Gunhilde im Museum zu Kopenhagen (vgl. Westwood S. 152) entstanden zu sein: am Schnittpunkt der Kreuzesbalken Christus die Wunden zeigend und von vier Engeln umgeben; rechts und links vom Querbalken je sechs Auserwählte und Verdammte; oben Lazarus in Abrahams Schoß und am Fuß Satan mit dem reichen Manne.

b) Beginnen wir die Übersicht über die Gerichtsbilder der Großplastik mit Italien. Hier hat es Benedetto Antelami um das Jahr 1196 im Tympanon und am Architrav des Westportals des Baptisteriums zu Parma, also ungefähr um dieselbe Zeit, als byzantinische Maler das große Wandbild von Torcello schufen, dargestellt. Aber der interessante Bildner in Stein, den wir seit den verdienstlichen Untersuchungen von Max Gg. Zimmermann (*Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897) genau kennen, holte sich seine ikonographischen und künstlerischen Anregungen nicht in den Kreisen, die jenes Gemälde erstellen



ließen; er ist vielmehr abhängig von der südfranzösischen Plastik, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts ihre Siegeslaufbahn begann. Im halbrunden Tympanon (Bild 301) sitzt der Heiland, ruhig geradeaus blickend, beide Hände mit den Wundmalen zeigend. Der Mantel ist um die linke Schulter geschlungen und läßt die rechte Brustseite frei. Links von Christus halten zwei Engel das Kreuz; ein dritter, von oben herabfliegend, hängt die Dornenkrone darüber. Rechts nähern sich drei Engel mit den Leidenswerkzeugen. In der Ecke des Tympanonfeldes sitzt ein Greis mit einem jetzt leeren Schriftband auf dem Schoß, der nicht mit Sicherheit zu deuten ist. Sollte der Künstler sich hier selber dem Richter haben empfehlen wollen? Um das Tympanon herum zieht sich ein Kranz von Rankenwerk, in dem die zwölf Apostel angebracht sind, im Scheitelpunkt neben einem Baum zwei Posaunenengel. Auf dem Architrav der Türe die Auferstehenden; in der Mitte wieder zwei Posaunenengel. Links kommen die Guten frohlockend aus ihren Gräbern und rechts die Bösen klagend



(Phot. Alinari.)

Bild 301. Jüngstes Gericht  
von Antelami am Baptisterium zu Parma.

und voller Beschämung. Auf dem Plattenband, welches das Tympanonfeld von der Auferstehungsszene trennt, liest man: „Surgite defuncti, rectorem cernite mundi. — Vos, qui dormitis, jam surgite, nuntius inquit.“ Ob die sechs Werke der Barmherzigkeit und die Parabel von den Arbeitern im Weinberg, die derselbe Künstler an den Außenseiten der Türpfosten unseres Portales anbrachte, von ihm in sachlichem Zusammenhang mit dem Gerichtsbild geplant waren (siehe Abb. 40 u. 41 bei Zimmermann), ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, aber die Annahme liegt nahe, obwohl solche enzyklopädische Darstellungen in der mittelalterlichen Plastik oft genug auch in anderem Zusammenhang beliebt sind.

In wenigen Jahrzehnten ist das Gerichtsbild in Italien so bekannt, daß die Künstler das Motiv ganz selbständig gestalten, wie sich aus den Werken der Pisani ergibt. Es mag zunächst auffallen, daß die Bildhauer der Pisaner Schule das Jüngste Gericht an einer Stelle anbringen, wo man es nicht vermuten sollte, nämlich an Kanzeln, so im Baptisterium zu Pisa, in den Domen zu Siena, Pistoja und Pisa. Niccolò Pisano



hat zuerst um 1260 seinem plastischen Zyklus an der Kanzel in der Taufkirche zu Pisa das Gerichtsbild beigefügt, weil ihm die Aufgabe gestellt war, die wichtigsten Artikel des Glaubensbekenntnisses, das bei der Taufhandlung feierlich abgelegt wurde, zu illustrieren. In Nachahmung dieses Werkes erscheint unser Gegenstand auch auf den übrigen Kanzeln dieser Zeit und Schule. Die Pisaner Bildhauer drängen die Darstellung zusammen und kürzen sie ab, weil sie nur einen beschränkten Raum zur Verfügung haben.

Nicht eingeeengt durch den Raum, wie die Pisani an ihren Kanzelbrüstungen, hat ein sienesischer Bildhauer um 1325 an der Front des Domes von Orvieto das Jüngste Gericht wieder in den herkömmlichen Zonen dargestellt. Vgl. die ausführliche Beschreibung bei Jessen a. a. O. S. 42.

c) Nirgends läßt sich die Entwicklung des Gerichtsbildes deutlicher verfolgen als in Frankreich, wo uns aus dem Gebiete der plastischen Kunst für die Zeit vom 11. bis zum 15. Jahrhundert etwa 40 Denkmäler erhalten sind. In den ältesten romanischen Denkmälern zu Perse, Moissac und Arles mit dem apokalyptischen Christus als Mittelpunkt kommt der Gerichtsgedanke noch recht primitiv und tastend



Bild 302. Jüngstes Gericht an der Kathedrale von Autun.

zum Ausdruck (vgl. W. H. v. d. Mülbe a. a. O. S. 32 ff.). Deutliche Fortschritte in der übersichtlichen Bildanordnung zeigen die Tympana in Beaulieu und Conques (vgl. W. H. v. d. Mülbe S. 37 ff.).

Eine in sich geschlossene Komposition suchte Gislebertus in Autun um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der westlichen Vorhalle der Kathedrale zu schaffen. Zwar nimmt auch hier Christus, der in einer von vier Engeln gehaltenen Mandorla thront, einen großen Raum des Bogenfeldes ein, aber es gelingt dem Meister doch, alle wesentlichen Bestandteile des Gerichtsbildes darin unterzubringen (Bild 302). In der oberen Zone rechts und links an der Mandorla die Deësis-Gestalten nebst Posaunenengeln. In der mittleren Zone rechts vom Richter in wirrer Gruppe die Apostel; unter ihnen fällt Petrus auf, der einem Auserwählten das Himmelshaus öffnet ganz oben als burgähnlicher Bau angedeutet. Ein Engel hebt die Seligen in diesen schwer zugänglichen Raum empor. Links in der zweiten Zone die lebhaft geschilderte Handlung der Seelenwägung und die Andeutung des Höllenschlundes. In der untersten schmalen Zone die Auferstehung der Auserwählten und der Verdammten, beide durch einen schwerthaltenden Engel voneinander getrennt. Gislebertus, der sich als Schöpfer des Werkes nennt, liebt die malerische Ausgestaltung der einzelnen Szenen; so umfaßt ein Engel sorgsam mit beiden Händen die eine Schale der Wage, in der eben eine Seele gewogen wird. Eine andere, deren Schicksal schon entschieden ist, entschwebt nach oben, während zwei weitere

Seelen die Kniee des Engels umklammern. Die zweite Schale, in der ein kleiner Dämon sitzt, schnellst nach oben, obwohl ein großer Teufel, der mit der Linken schon eine andere Seele gepackt hat, sich mit der Rechten an den Arm der Wage gehängt hat. Auch der Zug der Auserwählten und Verdammten ist sehr anschaulich geschildert. Einige aus der Klasse der ersteren drängen sich jubelnd um einen Engel, der sie mit ausgebreiteten Armen empfängt. Unter den Verdammten wird der Geizige hervorgehoben, der noch auf dem Wege zur Hölle seinen Geldbeutel trägt; der Wollüstige wird von Schlangen gequält, und den Kopf eines andern umfassen zwei riesige Hände, die geheimnisvoll von oben kommen. So weiß Gislebertus auf dem engen Raum in wunderlich wechselndem Maßstab überraschend viele Figuren anzubringen. Sogar für reiche inschriftliche Texte findet er Platz.

Den Übergang zu den Denkmälern der Hochgotik bilden die beiden frühgotischen Werke in Laon (Westfassade der Kathedrale, Anfang des 13. Jahrh.) und in Chartres (Südportal, um 1212–1220). Am ersteren Orte thront Christus in über-



Bild 303. Jüngstes Gericht an Notre-Dame zu Paris.

ragender Größe im Tympanon, die Hände in Schulterhöhe erhoben, um die Wundmale zu zeigen. Sein Haupt umschweben Engel mit den Leidenswerkzeugen. Neben ihm Maria und die Apostel, deren Reihe auf die Archivolten rechts und links übergreift. Zu den Füßen des Richters und unter den Aposteln in einem schmalen Streifen die Auferstehung. Am Türsturz trennt ein Engel mit Schwert die Auserwählten von den Verdammten. Posaunenengel in den Archivolten, Abraham mit Seelen im Schoße und die fünf klugen und törichten Jungfrauen ebenda besagen, daß der ganze reiche Figureschmuck, der das Hauptbild umrahmt, dem Gerichtsgedanken zugeordnet ist (vgl. W. H. v. d. Mülbe S. 42 f. u. Taf. v). Nahe damit verwandt ist die Skulptur in Chartres; nur wird hier die Auferstehung ganz in die Archivolten verwiesen, und die Apostel erscheinen unten im Gewände, wo sie einer zweiten Christusfigur zugeordnet sind (vgl. W. H. v. d. Mülbe S. 43 f. u. Taf. v).

Den hervorragendsten Platz, den eine gotische Kathedrale der Plastik zu bieten vermag, nämlich das große Hauptportal der Westfassade, nimmt das Jüngste Gericht zum ersten Mal an Notre-Dame zu Paris ein (erstes Viertel des 13. Jahrh., Bild 303). Es besteht auch hier aus drei Zonen: 1. Christus seine Wunden zeigend mit großen Passionsengeln und den beiden Fürbittern. 2. Michael scheidet die Auserwählten von den Verworfenen. 3. Das schön gegliederte, allerdings erneuerte Auferstehungsfeld. Die Andeutungen des Paradieses und der Hölle sind in die Archi-



volten verwiesen. So gewinnt der Künstler in dem großen Bogenfeld des Hauptportals Raum, nicht bloß die Hauptzone, sondern auch die Scheidung der Guten von den Bösen und die Auferstehungszenen in großem, eindrucksvollem Maßstab darzustellen. Die Apostel sind auch hier an die Türgewände herabgerückt und verlieren so den Charakter als Beisitzer (vgl. W. H. v. d. Mülbe S. 44 f. u. Taf. vi).

Der Künstler des Gerichtsbildes am Hauptportal der Westfassade der Kathedrale zu Amiens, das um 1230 entstand, ist allem Anschein nach abhängig von der eben beschriebenen Pariser Skulptur, denn in beiden Fällen sind die drei Hauptzonen fast gleich gestaltet (vgl. W. H. v. d. Mülbe S. 46 f. u. Taf. vi).

Auch an den andern großen Gerichtsbildern aus dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird das hier geschaffene Schema getreulich wiederholt; wir verweisen auf Bourges (W. H. v. d. Mülbe Taf. ix), Rouen (Taf. xi ebd.) und Poitiers (Taf. xiv ebd.). Nur in Reims (Nordportal, gegen 1240) ist eine andere Anordnung er-



Bild 304. Jüngstes Gericht an der Stiftskirche zu Moissac.

folgt; doch ist die Skulptur nicht vollständig erhalten (vgl. Taf. vii bei W. H. v. d. Mülbe). Von den übrigen Denkmälern des 14. und 15. Jahrhunderts im einzelnen zu handeln, erübrigt sich, da ikonographische Besonderheiten nicht mehr auftreten.

Die vorgeführte Reihe von Denkmälern zeigt, daß man zu Beginn der mittelalterlichen Plastik mühsam mit dem Problem rang und ohne plastische Vorbilder den neuen Stoff zu gestalten suchte. Ein Notbehelf war es, als man in Arles und Moissac (Bild 304) die apokalyptische Gottesgestalt als Richterbild übernahm; man hat sie allmählich noch in romanischer Zeit in Beaulieu und Conques zur wirklichen Richterfigur umgestaltet. Der Weg, das Gerichtsmotiv an der Hand der Parabel vom reichen Prasser zu gestalten, wie man das in Moissac versuchte, erwies sich als ungangbar; aber das Motiv von Abrahams Schoß erhielt sich daraus. Man entschloß sich, das Jüngste Gericht aus jenen Bestandteilen aufzubauen, die man schon in den frühmittelalterlichen Miniaturen verwendet sah. Wenn daraus wirklich ein monumentales Werk werden sollte, mußte man auf die genrehafte Einzelausmalung, wie sie auf Werken der romanischen Plastik noch begegnet, verzichten und sich auf die drei Hauptteile, nämlich das Tribunal, die Auferstehung und die Scheidung der Auserwählten von den Verdammten beschränken. Das tat zuerst der Meister des



Pariser Portals und schuf so ein vielfach nachgeahmtes Vorbild. Freilich, daß darin die berufenen Beisitzer im eigentlichen Bildschema keinen Raum fanden, war kein Vorzug.

d) Die Plastik Deutschlands hat sich im 12. 15. Jahrhundert mehrfach mit unserem Sujet versucht, aber niemals Denkmäler von der geschlossenen Einheit und der Monumentalität, wie wir sie in Frankreich gefunden haben, hervorgebracht. Als erste Versuche sind die Skulpturen am Ostportal des Domes zu Mainz und ein unvollendetes Türbogenfeld des Domes in Naumburg (Fig. 177 bei Bergner, Handbuch) zu nennen: Christus lediglich neben den Fürbittern Johannes und Maria. Eine ähnliche Skulptur hat sich am Turmportal des Domes zu Wetzlar erhalten; den Gerichtsgedanken verdeutlichen hier zwei Posaunenengel.

Das älteste ausgebildete Gerichtsbild in plastischer Ausführung bietet uns die Galluspforte am Münster zu Basel aus dem Ende des 12. Jahrhunderts (Bild 186): Im Bogenfeld der thronende Richter mit Kreuz und Buch zwischen Petrus und Paulus; auf dem Türsturz die klugen und törichten Jungfrauen und im Gewände die vier Evangelisten. Auf nischenartigen Vorsprüngen, die das Portal umrahmen, in Relief die sechs Werke der Barmherzigkeit, die beiden Johannes und Posaunenengel vor Gruppen von Auferstandenen.

Am Fürstenportal des Domes zu Bamberg (Bild 305) neben dem thronenden Richter Engel mit den Passionswerkzeugen, zu seinen Füßen Maria und Johannes.



Bild 305. Jüngstes Gericht  
am Fürstenportal des Bamberger Domes.

In der Mitte der zweiten Zone stehen die Toten auf; rechts davon werden die Seligen in den Himmel aufgenommen und links die Verdammten in die Hölle geschleppt. Zwischen den Säulen des Portals stehen die Apostel auf den Schultern der Propheten; am Gesimse der Säulen Abraham als Seelensammler (vgl. Weese, Die Bamberger Domsulpturen: Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 10 S. 113).

Recht primitiv ist die Skulptur an der Nikolauspforte der Martinskirche zu Kolmar i. E.: Christus mit der Rechten segnend, in der Linken ein Buch haltend, neben ihm zwei Passionsengel und zwei Posaunenengel; dazu rechts die Gerechten und links die Verdammten im Höllenkäfig.

An dem Gerichtsbild des südlichen Nebentors der Westfassade des Straßburger Münsters ist die in Frankreich wenigstens für die gotische Zeit beobachtete Dreiteilung eingehalten. Nur kurz sei hingewiesen auf den eigenartigen Versuch, den hier der Ecclesia-Meister machte, das Gericht an einem Vierungspfeiler darzustellen (vgl. Hamann u. Weigert, Das Straßburger Münster, Berlin 1928, S. 52, und L. Hell, Der Engelspfeiler, Freiburg 1927).

Während die französische Plastik der Hochgotik ein nahezu vollendetes Gerichtsbild schuf, indem sie eine Reihe von Motiven aus dem Hauptfeld entfernte oder absonderte und so in die Lage kam, auch die Nebenzonen monumental zu gestalten, hat die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts der Manier gehuldigt, in epischer Redseligkeit die Figuren, die ein puppenhaftes Aussehen erhalten, zu häufen. So erscheint auf dem Gerichtsbild von St. Lorenz in Nürnberg um 1350 die Passion in breiter Erzählung.

Als typisches Beispiel für Denkmäler dieser Art sei die Beschreibung des Gerichtsbildes in der Vorhalle des Freiburger Münsters hier angefügt (Bild 306): Christus auf einem lehnlosen Stuhle sitzend zeigt seine Wunden; Maria und Johannes bitten ihn knieend um ein barmherziges Gericht. Neben Maria steht ein Engel mit einem großen Baumkreuz und neben Johannes ein solcher mit einem nicht mehr erkennbaren Leidenswerkzeug; von oben schweben zwei Engel herab, von denen der eine die Dornenkrone trägt, der andere aber einen Kelch hält, aus dem drei Nägel herausragen. In den Zwickeln rechts und links je ein Posaunenengel. Im zweiten Streifen sitzen die Apostel, je drei einander zugeordnet. Im dritten Streifen einerseits die Auserwählten, anderseits die Verdammten, vom Teufel an einer Kette in den Höllenrachen geschleppt. Getrennt werden beide Gruppen durch



Bild 306. Jüngstes Gericht am Hauptportal des Freiburger Münsters.

eine Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes, dem römischen Hauptmann und Longinus. Der Gekreuzigte, mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet, ragt mit seinem Haupt und den ausgestreckten Händen in den zweiten Streifen hinein. Der Pelikan zu Häupten des Kreuzes kommt ganz in den zweiten Streifen zu liegen. Der vierte Streifen hat zwei Abteilungen, in der oberen wird recht lebhaft und dramatisch die Auferstehung dargestellt, und in der unteren ein Abriß des Lebens Jesu gegeben in der im Mittelalter allgemein üblichen Beschränkung auf die Kindheit und die Passion. Man ist höchlich überrascht, direkt unter den Auferstandenen und von diesen nur durch die in eine Linie gestellten Steinsärge getrennt, die Verkündigung an die Hirten und die Geburt Christi in der herkömmlichen Form zu sehen. Der Posaunenengel und die Engel auf Bethlehems Fluren sind hier in bedenkliche Nähe gerückt. Links in dieser unteren Abteilung hängt Judas mit aufgerissenem Leib am Baume; Petrus schlägt dem Malchus das Ohr ab; Christus wird in Gethsemane gefangengenommen und endlich von rohen Gesellen gegeißelt. Wie kommt nun der Künstler dazu, das Gerichtsbild mit der Geburtsszene und einer Passionsfolge zu beschließen? Tut er das vielleicht nur, weil ihm in dem vierten Streifen ein leerer Raum blieb? Der Gedanke ist abzulehnen; der Meister hatte von vornherein die



Absicht, sein Gerichtsbild mit der Passion in nähere Beziehung zu bringen, wie sich aus der Anbringung der Kreuzigungsgruppe mitten in der Bildfläche erkennen läßt. Ähnlich verfährt übrigens etwa um die nämliche Zeit, wie schon angedeutet, der Meister der Lorenzkirche zu Nürnberg, wo dem Gerichtsbild auch ein Passionsstreifen mit Kreuzigung beigelegt ist. Das mag noch angehen, da die Passion in engem Zusammenhang mit dem Gerichtsgedanken steht. Aber die Geburtsszene unmittelbar unter den Auferstehenden anzubringen, wie wir es in Freiburg sehen, wirkt störend.

Auf die zahlreichen Darstellungen des Gerichtes in der Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Deutschland hier näher einzugehen, erübrigt sich, da sie keinerlei ikonographische Besonderheiten aufweisen.

9. Die italienische Malerei hat im hohen Mittelalter vier monumentale Gerichtsbilder hervorgebracht, die wegen ihrer ikonographischen und künstlerischen Eigenart eine gesonderte Betrachtung erfordern; es sind das Mosaikbild im Dom von Torcello, das Fresko des Pietro Cavallini in S. Cecilia zu Rom, das Wandgemälde des Giotto in der Arenakapelle zu Padua und jenes im Campo Santo zu Pisa.

Das ikonographisch bedeutsamste Denkmal ist das Mosaikbild von Torcello bei Venedig (Bild 307). Ich kann Voß (S. 49) nicht zustimmen, wenn er sagt, es sei für die Beurteilung der Komposition die Tatsache von einschneidender Bedeutung, daß das Weltgericht hier nicht als selbständige Darstellung erscheine, sondern mit der Höllenfahrt Christi zu einem gemeinsamen Bilde verbunden sei. Voß bemerkt ganz richtig, daß beide Tatsachen innerlich zusammengehören: oben wird das Schicksal der vor Christi Tod dagewesenen Menschheit entschieden, und unten das Los aller nachfolgenden Geschlechter. Ich bin der Auffassung, daß man ursprünglich in Torcello nur die Höllenfahrt plante und das jüngste Gericht später hinzufügte; so allein erklärt sich der verschiedene Maßstab der Figuren in beiden Bildern. Auch kommt der byzantinische Charakter der Darstellung in der Höllenfahrt viel deutlicher zum Ausdruck als im Gerichtsbild, das mit Ausnahme der Engelsfiguren sehr wohl als abendländisches Erzeugnis angesehen werden könnte. Das Gerichtsbild selbst besteht aus vier Zonen. In der ersten Zone thronet Christus in der Mandorla auf dem doppelten Regenbogen; seine Gestalt ist wesentlich kleiner als die ihn umgebenden Figuren, wohl deswegen, weil der Zeichner ihn schildern wollte, wie er aus der Ferne heranschwebt. Unter der Mandorla zwei Cherubim mit flammenden Rädern; ein Feuerstrom geht von hier aus hinab zur Hölle. Rechts und links neben der Mandorla stehen Maria und Johannes als Fürbitter, und an sie beiderseits anschließend die Apostel. Hinter ihnen und im ganzen Hintergrund des ersten Streifens werden viele Engel sichtbar, die von zwei byzantinisch kostümierten Engeln, bei Maria und Johannes stehend, angeführt werden. In der zweiten Zone unmittelbar unter der Mandorla der Altarthron mit den Leidenswerkzeugen; zwei Engel mit blühenden Stäben bilden die Ehrenwache, und zwei Cherubim schweben rechts und links neben dem Kreuz, das auf dem Altar steht; zu dessen Füßen knien Adam und Eva. Rechts hält alsdann ein Engel den sternbesäten Himmel „wie ein aufgewickelter Buch“. Daneben stehen auf beiden Seiten zwei lebhaft bewegte Posaunenengel. Abgeschlossen wird der zweite Streifen rechts und links durch die Erde und das Meer, die ihre Toten wiedergeben. Das Meer ist durch eine Frau mit Füllhorn personifiziert, die auf einem Seedracken sitzt und mit zahlreichen kleineren Ungeheuern Menschen ausspeit. Links geben vierfüßige Raubtiere in einer Erdhöhle die Menschenleiber wieder, die sie einst verschlangen. Dahinter vier in Leinentücher eingewickelte Tote. In der dritten Zone über der Türlunette ein Engel mit der Seelenwage; zwei Teufel, einer mit einem Geldbeutel in der Hand, suchen mit Hacken die Schale des Verderbens herabzuziehen. Links schließen sich die Scharen der Auserwählten an, zu Christus aufblickend. Rechts stoßen zwei Engel die Verdammten in die Hölle,



wo Luzifer mit einer Seele im Schoße sitzt. In der vierten Zone, die durch eine die Wand durchbrechende Türe in zwei Hälften geteilt wird, ist links das Paradies, in dessen Pforte ein Cherub erscheint, daneben einerseits Petrus mit einem Engel, anderseits der reumütige Schächer, eine betende Frau, alsdann noch Abraham eine



Bild 307. Jüngstes Gericht in Torcello.

Seele im Schoße haltend, während andere Seelen sich an ihn herandrängen. Rechts von der Türe wird das Höllenbild fortgesetzt.

Das hier beschriebene Bild ist nach landläufiger Auffassung der klassische Typus des byzantinischen Weltgerichtes. Ganz mit Unrecht, denn all die

Stücke, die man als byzantinische Eigentümlichkeiten ansieht, haben wir oben schon in älteren abendländischen Miniaturen nachweisen können, während man kein einziges Denkmal aus dem byzantinischen Osten oder dem byzantinisierten Unteritalien namhaft machen kann, auf dem sie vorkämen. Auch die Cherubim mit den geflügelten Rädern brauchen dort nicht gesucht zu werden; sie sind der abendländischen Kunst längst bekannt, wie sich, um nur ein Beispiel anzuführen, aus dem noch zu behandelnden Apsidalgemälde von Reichenau-Niederzell ergibt.

Nur in der Frühscholastik des Abendlandes mit ihrem regen Schriftstudium und ihrer Vorliebe für die Apokalypse, und nicht in dem verknöcherten Byzanz, wo man in Kunst und Wissenschaft immer nur die herkömmlichen Motive wiederholte, sind die Bedingungen gegeben für ein so gelehrtes Bildschema, wie es hier vorliegt. Ein gelehrter Theologe hat den Inhalt des Weltgerichtsbildes, wie wir es hier vor uns haben, bestimmt; ausgeführt allerdings wurde es von griechischen Künstlern, die man sich aus dem benachbarten Venedig holte. Diese stellten natürlicherweise die Christusfigur, Engels- und Heiligengestalten so dar, wie sie in ihrer Heimat gewohnt waren. Nur in diesen Äußerlichkeiten ist das Weltgerichtsbild von Torcello byzantinisch, inhaltlich ist die ganze Komposition abendländisches Gedankengut.

Erst seit wenigen Jahren ist uns das große Gerichtsbild, das Pietro Cavallini zwischen 1291 und 1293 an der Eingangswand der Kirche S. Cecilia in Rom malte, wieder zugänglich. Zuerst hat es Federico Hermanin in der Zeitschrift „Le Gallerie nazionali italiane“ V S. 61-115 publiziert, und nachher behandelte es ausführlich unter Beigabe ausgezeichnete farbiger Tafeln Wilpert II S. 1042 ff. und Taf. 279 bis 295. Christus thronet, ruhig und feierlich, in einer von Engeln umsäumten Mandorla; rechts und links stehen mit gefalteten Händen Maria und Johannes. Wie Statuen sitzen in dieser ersten Zone herrliche Apostelgestalten. Unter der Mandorla der Altar mit den Leidenswerkzeugen; darum gruppieren sich die Unschuldigen Kinder. Von links kommen, geleitet durch Engel und angeführt von Stephanus und Laurentius in drei Gruppen die Auserwählten; rechts werden die Verdammten, wieder in drei Gruppen geteilt, in die Hölle verwiesen. Merkwürdigerweise richten die Engel, die rechts und links vom Altare stehen, ihre großen Posaunen nicht zur Erde hinab, wo man sich die Auferstehung zu denken hat, sondern gegen den Zug der Auserwählten und die Scharen der Verdammten, wie wenn sie den einen einen Triumphgesang und den andern einen Trauermarsch blasen wollten. Nach oben ergänzt Wilpert aus wenigen Resten, die sich hier erhalten haben, das Bild so, daß Christus von vielen Engeln umgeben noch einmal in einer kreisrunden Aureole erscheint. Ich lehne diese Ergänzung ab, weil ich mir nicht denken kann, daß Cavallini das feierliche und eindrucksvolle Richterbild sollte dadurch beeinträchtigt haben, daß er direkt über ihm die Gestalt Christi wiederholt. Cavallini hält sich fast ausschließlich an die Schilderung bei Matthäus; nur darin ist ein apokalyptischer Einschlag zu sehen, daß er um den Altar eine Reihe kleiner Gestalten stellt, die „Innocentes“ auf Grund von Offb. 6, 9 f.: „Ich sah unter dem Altar die Seelen derjenigen, die getötet wurden um des Namens Gottes willen und um des Zeugnisses willen, an dem sie hielten; und sie riefen mit starker Stimme und sprachen: Wie lange, Herr, richtest du nicht und rächst du nicht unser Blut an denen, die auf Erden wohnen?“ Es ist hier allerdings von Märtyrern die Rede, aber die Unschuldigen Kinder, die Herodes tötete, sind die Erstlinge der Märtyrer.

Wilpert hält sich für berechtigt, von einer Inferiorität von Giotto's leider stark beschädigtem Fresko in der Arenakapelle zu Padua aus dem Jahre 1306 dem Bilde Cavallinis gegenüber zu sprechen. Es ist zugegeben, daß die Höllendarstellung auf Giotto's Bild, wo die Verdammten in zahllosen kleinen Szenen alle möglichen Peinigungen erfahren, den künstlerischen Eindruck der Gesamtkomposition stark beeinträchtigt; allein die lebenswahren Gestalten, voll innerer Ergriffenheit, die Giotto's Pinsel in den übrigen Teilen seines Gerichtsbildes uns vorführt, stehen doch hoch über den feierlichen Statisten Cavallinis. Giotto's Anordnung des Bildes ist



durch die Beschaffenheit der Wandfläche bedingt, die oben durch ein dreiteiliges gotisches Fenster durchbrochen ist. In den Zwickeln oben rechts und links zwei Engel, die Sonne und Mond verhüllen, darunter beiderseits eine dicht gedrängte Engelschar. Unter dem Fenster Christus in einer engelumsäumten Mandorla, rechts und links von ihm die Apostel. Die Scharen der Auserwählten und Verdammten, die die unterste Zone ausfüllen, sind durch ein großes Kreuz getrennt, das zwei Engel am Querbalken halten.

Es gibt kaum ein illustriertes Handbuch der Kunstgeschichte, in dem nicht das Jüngste Gericht vom Campo Santo zu Pisa abgebildet wäre; so volkstümlich ist das Bild geworden. Welchen Eigenschaften verdankt es diese Volkstümlichkeit? Vor allem seiner leichten Verständlichkeit und der dramatischen Gestaltung; alle apokalyptischen Züge fehlen, und aus dem steifen Zeremonienbild Cavallinis ist ein Gemälde geworden, in dem jede Figur mithandelnd in den großen Schlußakt der Weltgeschichte eingreift. Der Richter hat seine Rechte drohend gegen die Verdammten erhoben; die Apostel sitzen zwar noch in geschlossener Ruhe rechts und links, aber sie sind durch ihr Mienenspiel und ihre Gebärden auf das lebhafteste an der Handlung beteiligt. Die Auserwählten verraten alle selige Erwartung und hoffnungsvolles Vertrauen, während die Verdammten mit Entsetzen ihr Schicksal erfüllt sehen. Zwischen beiden Gruppen sind Engel eifrig tätig, die Scheidung zu vollziehen. Viel beachtet ist die kreuzförmig angeordnete Engelsgruppe unter den beiden Mandorlen mit dem Richter und seiner Mutter. Es muß allerdings als eine theologische und künstlerische Entgleisung angesehen werden, wenn der unbekannte große Meister Maria gleichwertig neben Christus anbringt; vielleicht hat er das Motiv aus einem Krönungsbild genommen, aber hier ist es noch weniger angebracht als dort.

10. Wenn wir auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei diesseits der Alpen Schöpfungen der eben beschriebenen Art nicht begegnen, so erklärt sich das einmal aus dem Zustand dieses Kunstzweiges in den nordischen Ländern im 13. und 14. Jahrhundert; dann aber auch aus dem Umstand, daß der gotische Kirchenbau, zumal in den großen Kathedralen, für Wandgemälde wenig Raum bot. Ziemlich häufig begegnet das Gerichtsbild dagegen in kleineren Kirchen, wo die Plastik fehlt und glatte Putzflächen Gelegenheit zu malerischer Ausschmückung boten; allerdings sind das meist primitive Erzeugnisse einer kleinstädtischen oder dörflichen Kunst. Erst der Aufschwung der Tafelmalerei am Niederrhein und in den Niederlanden im 15. Jahrhundert hat ansehnliche Gebilde gezeitigt.

Im ausgehenden Mittelalter fand sich fast in jeder größeren Kirche mit Putzflächen im Innern eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, allerdings meist von kleinstädtischen Meistern. Man hat sie später, nicht aus Geringschätzung, sondern weil sie verblaßt und beschädigt waren, übertüncht. Ein gleiches Los wurde dem ansehnlichen Freskobild am Triumphbogen im Münster zu Ulm von 1471 zuteil. Das evangelische Konsistorium ließ es, obwohl es gut erhalten war, im Jahre 1817 zur Feier des dritten Jubelfestes der Reformation überstreichen (vgl. Lübke, Zeitschrift für bildende Kunst XVIII S. 201). Über neuere Funde von Gerichtsbildern siehe „Neue Carinthia, Zeitschrift für die Geschichte Kärntens“ Jahrg. 1890.

Ansehnliche Leistungen begegnen uns auf dem Gebiet der Tafelmalerei in der deutschen und niederländischen Kunst. Das erste bedeutende Monument aus diesem Gebiet der Malerei ist die Tafel Stephan Lochners im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Auf doppeltem Regenbogen erscheint der Richter von Engeln mit den Marterwerkzeugen und Posaunen begleitet. Maria und Johannes beten auf Hügeln knieend. Dazwischen wird von Teufeln eine Schar von Sündern hervorgezogen; links zieht die Prozession der Auserwählten von Engeln und Petrus geleitet in die Himmelsburg



ein. Vortrefflich eignen sich zur Darstellung des Jüngsten Gerichts die Flügelaltäre, weil hier die Einführung der Seligen und die Verstoßung der Verdammten auf den Seitenflügeln angebracht werden konnten. So wurde es möglich, die immer mehr zunehmende Entfaltung der Bildfläche in der Breite, bei der das himmlische Tribunal ungebührlich zurücktrat, zu vermeiden. In dieser Weise hat Roger van der Weyden um 1443 auf einem großen Flügelaltar für das Hospital zu Beaune (vgl. die Abb. bei Schnaase, Kunstgeschichte VIII S. 184) das Weltgericht dargestellt: Christus thront in dem überhöhten Teil der Mitteltafel, von seinem Gesichte gehen Lilie und Schwert aus; unter ihm die Apostel mit Heiligen und den beiden Fürbittern. Riesen groß wie ein Christophorus steht unter Christus der Engel mit der Seelenwage. Hier wie bald darauf bei Memling wird das Amt des Seelenwägens zuerst dem hl. Michael zugewiesen. Rechts und links erheben sich die Auserwählten und Verdammten aus ihren Gräbern. Ihr weiteres Schicksal, nämlich ihr Empfang vor den Paradiesesportalen oder vor dem Höllenrachen, schildern die äußersten Seitenflügel.

Um das Jahr 1452 hat der Niederländer Petrus Cristus zwei Tafelbilder des Jüngsten Gerichts geschaffen, von denen sich das eine in Berlin, das andere in Leningrad befindet. Da sie keinerlei ikonographische Besonderheiten aufweisen, gehen wir hier nicht näher darauf ein. Vgl. Crowe und Calvalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei S. 148 ff., und Jessen a. a. O. S. 39. Dagegen muß ausführlich die Rede sein von dem weltberühmten Gemälde Hans Memlings, etwa aus dem Jahre 1470, ursprünglich für Florenz bestimmt, aber als Seebeute nach Danzig verschlagen, wo es sich heute noch als größter Schatz in der Marienkirche befindet. Während Roger das Jüngste Gericht in diffuser Breite auf neun Tafeln darstellte, von denen sechs den äußern Verschuß der innern Tafeln bilden, hat Memling die Form des Triptychons gewählt und den eigentlichen Gerichtsakt auf der Mitteltafel straff zusammengefaßt, auf den beiden Flügeln aber den Einzug in das Paradies und den Höllensturz dargestellt (vgl. Taf. III bei Jessen). Christus, umgeben von den Aposteln und den beiden Fürbittern, thront auf dem Regenbogen; die Füße ruhen auf der Erdkugel, und von seinem Gesichte gehen ein Schwert und ein Lilienstengel aus. In den beiden oberen Ecken schweben Engel heran mit den Leidenswerkzeugen; Posaunenengel zu den Füßen des Richters und unterhalb Mariens rufen zum Gericht. Auf der Erde waltet der Seelenwäger als geflügelter Ritter seines Amtes, größer als alle andern Figuren dargestellt, als ob er die Hauptperson wäre. Viele hat er auf seiner riesigen Wage schon gewogen. Die zu leicht Befundenen, deren Zahl größer zu sein scheint als die Zahl derjenigen, die mit ihren guten Werken die Wagschale niederzudrücken vermochten, sammeln sich in wildem Getümmel und mit den Gebärden der größten Verzweiflung zur Linken des Engels. Zu seiner Rechten eine kleine Schar von Auserwählten, die sich anschicken, der Prozession zum Paradiesestor sich anzuschließen; einer hat sich hier zu Unrecht eingeschmuggelt und wird von einem Engel zurückgetrieben. Im Vordergrund vier Gestalten, die an der Reihe sind, gewogen zu werden und in der Ungewißheit des Ergebnisses sich angstvoll gebärden. Auf dem linken Flügel steigen die Auserwählten, von Petrus empfangen, zum Tor des Himmels hinauf und werden vor dem Eintritt von Engeln mit Kleidern versehen, denn alle Gerichteten sind nackt. Während sich diese Szene organisch an das Mittelbild anschließt, versteht man nicht, wie die Verdammten auf dem rechten Flügel aus der Höhe in den Höllenschlund stürzen können, da wir sie eben noch tief unten auf der Erde zur Linken des großen Engels gesehen haben. Memling hat diesen Mißstand selber gefühlt und die Verbindung mit dem Mittelflügel dadurch herzustellen gesucht, daß er einige Verdammte so malte, als ob sie von der linken Seite des Engels herübergeworfen würden; aber die Mehrzahl stürzt unmotiviert von oben. Und doch hat gerade diese Höllenszene, wo zahllose Menschenleiber in den aufzischenden Höllenschwalm stürzen, den Ruhm des Memlingschen Gemäldes begründet. Auch der Aufstieg zum Paradies und die Szene der Seelenwägung auf dem Mittelflügel mit dem weiten landschaftlichen Hintergrund sind eigenartig und viel beachtete Neuschöpfungen Memlings. Die Kleinheit der Gestalten, die erst recht

auffällt, wenn man damit die Riesenleiber Michelangelos und Rubens' vergleicht, war kein Hindernis für die künstlerische Wertschätzung dieser Partien, denn alle Gestalten sind aufs sorgfältigste modelliert und sauber herausgearbeitet. Das himmlische Tribunal fällt dagegen stark ab. Der Künstler hält sich hier an die herkömmlichen Formen, ohne zu versuchen, eigenes zu bieten. Der Richter, der so bewegungslos auf der Iris sitzt, flößt uns weder Bewunderung noch Furcht ein. Doch kann er uns immerhin besser gefallen als die Richtergestalt des Jan Provost, der auf seinem im Jahre 1525 für die Schöffenskapelle der Stadt Brügge geschaffenen Gemälde (Bild 308) dem Richter das Schwert in die linke Hand gibt; er tut dies in vollständiger Mißkennung der Stellen Offb. 1, 16 und 19, 15. Die Geschmacklosigkeit, daß Maria dem Richter ihre entblößte Brust zeigt, kommt meines Wissens in diesem Zusammenhang hier zum ersten Mal vor. Sonst begegnet das Motiv ja viel früher, so auf den deësisartigen Interzessionsbildern, auf denen Christus Gott Vater die



(Phot. Bruckmann.)

Bild 308. Jüngstes Gericht. Gemälde von Jan Provost.

Wunden, die er am Kreuze empfangen hat, und Maria Christo die entblößte Brust, mit der sie ihn genährt hat, zeigt. Es sei auf ein Gemälde von Niccolò di Pietro Gerini (gest. 1415; abgeb. Burlington Magazin XVI [1922] S. 156), auf solche von Filippino Lippi in der Pinakothek zu München und Benozzo Gozzoli in S. Gimignano (abgeb. bei Lutz u. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis* Taf. 138) hingewiesen. Herausgewachsen ist die Gebärde des Brustzeigens durch Maria aus dem *Speculum humanae salvationis*, wo im 39. Kapitel Maria, präfiguriert durch Esther vor Ahasver bei Christus, und Christus, präfiguriert durch Antipater vor Cäsar bei Gott Vater für die Sünder Fürbitte leisten — jene, indem sie dem Sohn die Brüste zeigt, an denen sie ihn genährt hat, und um derentwillen er sich der Sünder erbarmen müsse, dieser, indem er dem Vater die Wunden weist, die er auf göttlichen Befehl für die Menschheit empfangen mußte (vgl. über die literarische Quelle dieses Motivs Lutz u. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis* S. 302, und E. Panofsky in der Festschrift für M. J. Fried-



länder S. 286 und Anm. 75). Daß Christus dagegen auf seine Wunden hinweist, ist eine viel ältere Erscheinung; sie begegnet auf Weltgerichtsbildern seit dem hohen Mittelalter häufig (siehe die Zusammenstellung bei Panofsky a. a. O. S. 307). Ein vortrefflicher Gedanke dagegen ist es, Maria mit dem Schutzmantel in das Gerichtsbild einzubeziehen, wie das schon im 14. Jahrhundert in der Kirche der Marienburg (Zeitschrift für christliche Kunst II S. 10) geschah und auch zu Wimpfen am Berg zu beobachten ist (vgl. Hessen, Kreis Wimpfen S. 56).

Die Zeit der Barock- und Rokokokunst hat kein einziges hervorragendes Gerichtsbild hervorgebracht. Nur einmal noch hat ein ganz großer Meister diesseits der Alpen seine Kunst dem gewaltigen Stoffe gewidmet, Rubens. In seinem großen Jüngsten Gericht in der Alten Pinakothek zu München hat er oben die heilige Dreifaltigkeit angebracht, im übrigen aber alle die Motive benützt, die seine Vorgänger überlieferten.

11. Die italienische Malerei der Renaissancezeit weist in der großen Fülle religiöser Bilder auffallend wenig Darstellungen des Jüngsten Gerichts auf. Was sie aber bietet, gehört zum Merkwürdigsten und Vollendetsten, dessen die menschliche Kunst fähig ist. Sie hat das große Thema erschöpft.

Man hat das Bild im Campo Santo zu Pisa dem Andrea Orcagna zuschreiben wollen, aber mit Unrecht; denn seine Malweise kennen wir genau aus der Kapelle Strozzi von S. Maria Novella (Bild 309), wo er um 1357 an der Fensterwand das Gericht, an der rechten Seitenwand die Hölle und ihr gegenüber das Paradies darstellte. Orcagna und der Unbekannte von Pisa haben das gemeinsam, daß sie Paradies und Hölle vom eigentlichen Gerichtsbild trennen, von der richtigen Erkenntnis ausgehend, daß beide Motive sich nur gezwungen in den Gerichtsakt einfügen lassen, weil der Zug der Seligen eine Bewegung nach oben, der Sturz der Verdammten eine solche nach unten verlangt. Auf einem Bilde konnte man alle Teile der unteren Partie des Gerichtsbildes — das göttliche Tribunal hat ja bis auf Michelangelo seine feststehende Form bewahrt — nur so lange vereinigen, als man sich begnügte, den Einzug in das Paradies und die Verstoßung in die Hölle seitwärts bei den beiden Gruppen der Auserwählten und der Verworfenen, wie das die primitive Kunst tat, lediglich anzudeuten durch den Höllendrachen bzw. das Himmelstor. Künstlerische Gründe und nicht Raummangel haben also die Quattrocentisten und Spätere veranlaßt, Paradies und Hölle gesondert darzustellen. Orcagna allerdings war in der Entfaltung seines Bildes durch ein großes Fenster, das seine Malfläche durchbrach, stark gehemmt. Darum bringt er den Richter nur im Brustbild in dem Zwickel über dem Fenster an, während er die Posaunen- und Passionsengel, die Beisitzer, die Auserwählten und Verdammten rechts und links vom Fenster gruppiert. Doch nicht diesem Teil seines Zyklus, sondern dem Paradiesbild links daneben verdankt Orcagna seinen Ruhm. Oben auf reich geschmücktem Thron Christus und Maria; zu ihren Füßen ein anbetender und ein musizierender Engel. Hierher ziehen in zwölf gleichlaufenden Feldern die Auserwählten, und zwar in den zwei unteren Reihen weibliche Heilige, in den sechs folgenden Männer durch musizierende, singende und betende Engel geschieden, in der neunten und zehnten Reihe die Apostel und endlich zu oberst zwei Reihen anbetender Engel. Niemals ist es bisher einem Maler geglückt, die himmlische Wonne der Seligen, von der mystische Theologen seit den Tagen des hl. Paulus in begeisterten Worten reden, so ausdrucksvoll zu schildern, wie hier Orcagna. Weniger glücklich ist er in der Höllendarstellung an der hohen Wand rechts daneben, wo er genau nach Dante alle Bulgen des Riesenkraters schildert. Dem Leser Dantes erleichtert er das Verständnis der grausigen Schilderung, aber ein Kunstwerk hat er damit nicht geschaffen. Vgl. Näheres darüber bei Kraus, „Dante“ S. 648 ff. mit Abbildung.

Fast ein ganzes Jahrhundert vergeht, bis wir im Quattrocento Gerichtsbildern begegnen. Fiesole hat das Thema mehrmals auf Altartafeln dargestellt, von denen wir das Altarbild in der Akademie zu Florenz (Taf. VI bei Jessen) und das Triptychon in der Berliner Galerie hervorheben. Für die erstere Darstellung wählte Fiesole eine



Querlafei, die oben in einen Kleeblattbogen ausmündete; und hier hat er geschickt das göttliche Tribunal angebracht. Auf der Erde trennt ein offenes Gräberfeld, aus dem die Toten steben aufsteigen, die Seligen von den Verdammten. Erstere schauen in Freude und Entzücken zu ihrem Richter auf und bewegen sich alsdann, von Engeln geleitet, seit- und aufwärts in seligen Reihen zum Paradies. Gegenüber werden die Verdammten von Teufeln zum Eingang der Hölle geleitet, die ganz unorganisch



Bild 309. Jüngstes Gericht. Fresko von Andrea Orcagna.

daneben angefügt ist. In viel höherem Grade kommen die Vorzüge, mit denen Pisolo das Gerichtsbild in einzelnen Teilen ausstattete, in dem Berliner Triptychon zum Ausdruck, das wir hier in seinem Mittelsstück abbilden (Bild 310). Mit ungemeiner Feierlichkeit behandelt er den Weltentrichter, den er in eine doppelte Aureole setzt und mit vielen kleinen Engelsgestalten umsäumt. Die Zahl der Heiliger, die er in je vier Reihen rechts und links anbringt, ist stark vermehrt durch alttestamentliche Typen und neuere Heilige, aber Maria und Johannes Baptista haben ihre alten

Plätze bewahrt. Scharen von Engeln, wie man das bei Angelico gewohnt ist, umsäumen diese seitlichen Gruppen unten und oben. Ein Engel mit einem Tau-Kreuz vermittelt den Übergang zum unteren Teil, wo die zu Richtenden sich schon aus



Bild 310. Teilstück des Jüngsten Gerichts von Fra Angelico.

ihren Gräbern erhoben haben. Viel bewundert ist die Schar der Auserwählten links vom Beschauer, die in seligem Entzücken sich begrüßen und von Engeln in Empfang genommen und begrüßt werden. Die Fortsetzung dieses Teiles wird auf dem rechten



Seitenflügel gegeben, wo die Auserwählten auf einer blumigen Aue an der Hand ihrer Schutzengel zum Paradies emporschweben. Allen voran sind natürlich schon heilige Dominikaner am Himmelstor angelangt. Unten auf dem Mittelstück rechts vom Beschauer ein grausiges Gemisch von Übeltätern und Teufeln, hinübergreifend auf den linken Seitenflügel, wo der Höllensturz, soweit das dem „Frate Angelico“ möglich ist, geschildert wird.

Das Weltgerichtsbild des Fra Bartolommeo, jetzt in den Uffizien zu Florenz (abgeb. Kraus, K. G. II 2 Fig. 133), ist leider im Original an vielen Stellen bis zur Unkenntlichkeit entstellt, so daß wir es nur nach einem restaurierten Karton beurteilen können. Der Meister hat die Komposition wesentlich vereinfacht und dadurch eine viel größere Wirkung erzielt als seine Vorgänger durch das Übermaß der Figuren. Unten auf steinigem Boden die statuarischen Gestalten der Auserwählten und der Verdammten in einem Halbkreis; in der Mitte St. Michael. Verbunden wird diese untere Gruppe mit der oberen durch zwei Posaunenbläser und einen Engel mit Kreuz und Leidenswerkzeugen. Der Weltenrichter, in einem Kranz von kleinen Cherubim thronend, hat die Linke an die entblößte Seitenwunde geführt und die Rechte zum strafenden Redegestus erhoben. Lebhaft bewegte Apostelgestalten und die fürbittende Madonna bilden die Beisitzer. Fra Bartolommeo kehrt also zum Kompositionsschema des Pietro Cavallini zurück; die flächenhafte Nebeneinanderreihung der Gestalten hat er natürlich nicht übernommen. Er tat dies, weil er erkannt hatte, daß das Gerichtsbild auf dem Wege, den es seit dem 14. Jahrhundert genommen hatte, nicht mehr entwicklungsfähig war. Wilpert behauptet (II S. 1056 ff.), Raffael sei in der Anordnung seiner Disputa von Cavallinis Bild in S. Cecilia beeinflusst worden. Es scheint mir das unwahrscheinlich; allerdings konnte Raffael das Bild noch in dem ursprünglichen Zustand sehen, denn es wurde erst 1527 durch die Einrichtung einer Chorkapelle für Nonnen mit Klausur unzugänglich. Aber wenn Cavallinis Fresko noch im 16. Jahrhundert der Gegenstand allgemeiner Bewunderung gewesen wäre, wie Wilpert uns glauben machen will, so hätte man es gewiß nicht so leichthin verbaut. Raffael hat allerdings Vorbilder für sein Kompositionsschema in der Disputa benützt; aber das eine war sicherlich Fra Bartolommeos Gerichtsbild für S. Maria Nuova zu Florenz, wie sein Fresko in S. Severo zu Perugia zeigt. Indirekt hat so Cavallini vielleicht doch auf Raffael gewirkt.

Nicht beeinflusst von Fra Bartolommeo ist Luca Signorelli in seinem großen endzeitlichen Zyklus im Dom zu Orvieto aus den Jahren 1499 bis 1506. Schon die Raumverhältnisse der Madonnenkapelle, die mit zwei Kreuzgewölben überdeckt war und einheitlich geschmückt werden sollte, gebot ihm eine ausführliche Schilderung, denn es galt, acht Gewölbekappen, vier Wandbogen, die Altar- und Eingangswand mit Bildern zu versehen. Gebunden war Signorelli auch dadurch, daß Fiesole schon im Jahre 1447 mit der Ausmalung der Kapelle begonnen hatte, aber nur zwei Gewölbekappen fertigstellte, in denen er den Richter mit Engeln und Propheten malte. Die übrigen sechs Gewölbekappen sind von Signorelli bemalt und zeigen folgende Szenen: 1. Maria mit den Aposteln; 2. Passions- und Posaunenengel; 3. Chor von sieben Märtyrern; 4. die Patriarchen des Alten Bundes; 5. Chor der Jungfrauen; 6. die Kirchenväter und Kirchenlehrer. Das sind altbekannte und vielbehandelte Stoffe. Seine selbständigen Ideen bringt Signorelli an den unteren Wänden der Kapelle zur Darstellung. Er beginnt an der Eingangswand mit den Vorzeichen des Jüngsten Gerichts (Erdbeben, eingestürzter Prachtbau, eine Stadt in der Brandung des Meeres, Feuerregen zur Vernichtung der Menschen) und fügt dann in der ersten Lünette der linken Längswand die Herrschaft und den Sturz des Antichrist bei (er predigt dem Volke und sucht es zu verführen; er läßt die Widerstrebenden töten, erweckt einen Toten, Elias und Henoch werden enthauptet, aber endlich wird er durch Michael in den Abgrund gestürzt). Die Ereignisse des Jüngsten Tages selbst beginnt er alsdann in der ersten Lünette der rechten Längswand zu schildern: die Auferstehung der Toten, nach Dante Purg. XXX S. 13. Zwei mächtige Engel stoßen eben in die Posaunen, und unten erheben sich die Toten aus den Gräbern, teils als



Gerippe, teils als vollendete Körper. Niemals wurde dieser Vorgang so dramatisch geschildert wie hier, und Jessen (S. 56) ist gerade für diese Partie des Zyklus voller Begeisterung, während Kraus (K. G. II 2 S. 262) in der Auferstehungsszene den schwächsten Teil der Bilderserie sieht. In der folgenden Lünette der rechten Wand ist die Hölle dargestellt. Links vom Fenster an der Altarwand bildet sich der Zug der Seligen, die in der vorderen Lünette der linken Längsseite von den Engeln im Paradies begrüßt werden (Bild 311). Wird der Ikonograph in den begeisterten Lobeshymnus für Signorelli einstimmen können, den die Kunsthistoriker ihm gerade für diese Szene widmen? Vgl. Jessen S. 56 und R. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879. Ich will es dem Maler gar nicht verargen, daß er uns die Seligen ohne Gewänder vorführt. Sie kommen in diesem



Bild 311. Die Seligen. Gemälde von Signorelli.

Zustand aus ihren Gräbern, und Memling stellt sie auch so dar. Aber der Künstler muß doch in dieser Situation versuchen, dem Beschauer den Gedanken zu erwecken, daß wir es hier mit verklärten Leibern zu tun haben. Wohl führt uns Signorelli vollendete Menschenleiber von kaum erreichter Schönheit vor; aber sie präsentieren diese Schönheit uns, nicht ihrem Schöpfer; und man hat die Empfindung, als ob sie viel lieber zum irdischen Tanz als zum himmlischen Reigen antreten wollten.

Wir könnten die Übersicht hiermit schließen, denn das Gerichtsbild Michelangelos (Bild 312) steht vollständig isoliert da, losgetrennt von der theologischen wie künstlerischen Tradition; aber es muß von ihm die Rede sein, weil es auf die Weiterentwicklung des Gerichtsbildes so nachhaltig wirkte, daß die barocken Maler des 17. und 18. Jahrhunderts die Auffassungen eines Giotto, Fiesole, Fra Bartolommeo ganz vergaßen und in äußerlicher Nachahmung des Meisters der Sixtinischen Kapelle die Wandflächen mit wirbelnden, stürzenden Fleischmassen anfüllten. Nur einer konnte

und durfte ohne Schaden in die Fußspuren Michelangelos treten, nämlich Rubens; für alle übrigen wirkte sein Einfluß ertötend. Wir handeln von der gewaltigen, viel bewunderten und viel getadelten Komposition Michelangelos hier nicht nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung; dafür verweisen wir auf Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II S. 488 ff.; Keppler, Aus Kunst und Leben I S. 239 ff. und die zusammenfassende Darstellung bei Kraus-Sauer, K. G. II 2 S. 535 ff. Nur einige ikonographische Bemerkungen seien beigefügt. Sauer ist nicht der Meinung, daß das Jüngste Gericht in der Sixtina so isoliert dastehe, wie wir betont haben. „Bei einer näheren Untersuchung wird sich ergeben, daß Michelangelo nicht nur auf dem Boden der Tradition stand, sondern mit der streng kirchlichen, in der theologischen Literatur wie in der Liturgie festgelegten Tradition viel mehr Ernst machte als irgend einer seiner Vor-



Bild 312. Jüngstes Gericht von Michelangelo.

gänger. Was an den früheren Gerichtsbildern mangelhaft war, das war die Tatsache, daß sie im strengen Sinne des Wortes keine Gerichtsmotive, das Gericht höchstens symbolisch durch die Seelenwägung und durch einige groteske Szenen andeuteten. Dargestellt waren in ihnen aber eine Anzahl logisch wie zeitlich unvereinbarer Momente: der Richter bewahrte bis herauf in die Zeit Michelangelos immer noch den Habitus des Rex Glorior, aus dem das Gerichtsmotiv ursprünglich sich abgelöst hat. . . . Sodann war Auferstehung, Gerichtsmoment, Paradies, Hölle in einen Rahmen zusammengedrängt. Bei Michelangelo wird das Sujet zum ersten Mal in die richtige naturwahre, aller Unwahrscheinlichkeiten entkleidete Entwicklung gebracht; die verschiedenen Zustände werden in den einen Akt des Richtens aufgelöst, und dadurch wird auch schon rein künstlerisch eine dramatische Belebung von höchster Steigerung erzielt. . . . Michelangelo hat zum ersten Mal, was nicht genug betont werden kann, den „Dies irae“ dargestellt.“ Sauer zeigt alsdann im einzelnen, wie die kirchliche



Sequenz „Dies irae“ in der Totenmesse das Programm für Michelangelos Darstellung bildete. Es ist zuzugeben, daß die Grundstimmung des „Dies irae“ das Gemälde von Michelangelo beherrscht; im übrigen aber muß ich fast allen Aufstellungen Sauers widersprechen. Ich kann nicht finden, daß Michelangelo mit der streng kirchlichen Tradition viel mehr Ernst machte als seine Vorgänger. Die Tradition, um die es sich hier handelt, ist niedergelegt Matth. 24, 29 ff.; 25, 31 ff.; 19, 28. Luk. 22, 30. Darauf basiert das Gerichtsbild in seiner historischen Entwicklung, und darauf beruhen die eschatologischen Gedanken, wie sie die Kirche in ihrem Totenoffizium entwickelt. Es ist zu beachten, daß das „Dies irae“, in dem die Gedanken der Furcht und des Schreckens vorwiegen, erst ein mittelalterliches Produkt ist; in den übrigen Teilen der Totenmesse überwiegen die Ideen des Vertrauens und der zuversichtlichen Hoffnung auf den Vergelter alles Guten. Der Richter sitzt alsdann beim Gerichtsakt nicht deshalb, weil das Gerichtsmotiv sich aus jenem des Rex Glorae abgelöst hat, sondern weil das „sedere in cathedra“ für den Richter bei allen Völkern, also naturrechtlich, sich von selbst versteht; auch seine Schöffen und die Heiligen, die mit ihm kommen und nicht gerichtet werden, sitzen. Diesen Gedanken hat Michelangelo aufgegeben und den Richter sowohl wie die Beisitzer stehend und in gewaltiger Erregung dargestellt. Ist das ein Vorzug? Dieser leidenschaftlich aufspringende Richter wird uns nie befriedigen, denn Gott kommt nur majestätische Ruhe und nicht leidenschaftliches Handeln zu. Aus dem Richter hat Michelangelo einen Rächer gemacht, vor dem sich auch die in der theologischen wie künstlerischen Tradition begründeten Beisitzer fürchten und ihn darum angstvoll umdrängen und erschreckt zu ihm aufschauen. Michelangelo hat alsdann in der oberen Zone rechts und links von der innern Gruppe eine große Schar von Menschen angebracht; zum Teil sind dies an ihren Attributen erkennbare Heilige, jedenfalls sind es lauter Auserwählte. Andere, wie Fiesole, haben in diese obere Zone auch Heilige aufgenommen, aber in der Funktion als Ehrenbeisitzer. Wie gelangen diese Scharen von Auserwählten in die himmlische Region, da die Scheidung zwischen Guten und Bösen doch eben erst beginnt? Oder war Michelangelo der Auffassung, daß die kanonisierten Heiligen am Jüngsten Tage nicht gerichtet werden? Links über der Auferstehungsgruppe werden zwar einige zu der himmlischen Region emporgezogen; aber daraus kann sich die große Schar derer, die wir in der obersten Zone sehen, noch nicht gebildet haben, denn dieses Heraufziehen ist mit großer Anstrengung verbunden, wie der Augenschein lehrt. Woher kommt alsdann die Gruppe der Ver zweifelten links neben dem Posaunenengel und über der Charonszene? Vom Auferstehungsfeld her kommen sie nicht, denn dieses befindet sich links unten; von der Höhe kommen sie nicht, denn dort sind lauter Auserwählte. Man sieht, auch Michelangelo hat die Schwierigkeiten, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes liegen, nicht überwunden; auch er hat Momente, die logisch und zeitlich unvereinbar sind, auf seinem Fresko zu verbinden gesucht.

#### § 49. Die Verherrlichung Christi durch Darstellungen aus der Apokalypse

**Literatur:** Firmin Didot, *Des Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*. Paris 1870. — Th. Frimmel, *Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters*. Wien 1885. — Grimoüard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien IV* S. 458 ff. — Mâle II S. 359 ff.; III S. 439 ff. — R. Le Nail, *Archéologie: L'Apocalypse d'après l'iconographie*. I. Teil. Lyon 1916. — W. Neuß, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn 1922, S. 62 ff. u. 131 ff.

1. Zu dem Bilderschatz der Katakomben hat die Apokalypse nur wenige Motive geliefert.

Zu nennen ist das apokalyptische Lamm in S. Pietro e Marcellino (Wilpert I Taf. 252). Sehr früh begegnen in der sepulkralen Kunst die apokalyptischen Buchstaben A und Ω (Offb. 1, 8; 21, 6; 22, 13; vgl. Wilpert II S. 42). Sie erhalten sich



das ganze Mittelalter hindurch (vgl. Frimmel a. a. O. S. 2 ff.). Doch darüber hat die Epigraphik zu handeln.

2. Reiche Anregung entnimmt die altchristliche und die frühmittelalterliche Kunst aus dem 4. und 5. Kapitel der Apokalypse. Daraus stammt die „Majestas Domini“, der „Rex gloriae“ und Christus von den vierundzwanzig Ältesten angebetet, also die Stoffgebiete, mit denen man in diesen Zeiten die Apside, die Triumphbogenwand und das Tympanonfeld des Hauptportals schmückte.

Vgl. P. Majeur, *Les visions d'Ezechiel et de St. Jean* (Revue de l'art chrétien 1909 S. 102 ff.). — Der Christus in den Apsismosaiken von S. Pudenziana, der Lateranbasilika, von S. Maria Maggiore (vgl. Wilpert II Taf. 121—124) ist der apokalyptische Christus, der im himmlischen Jerusalem erscheint. Das gleiche gilt von dem Mosaik in S. Cosma e Damiano mit seinen Nachahmungen. Daß trotz der Beigabe von historischen Persönlichkeiten in diesen Kompositionen die Vision von Offb. 4, 4 ff. gegeben werden soll, erkennt man daraus, daß am Triumphbogen, dessen Bilderschmuck stets als Fortsetzung des Apsidenbildes anzusehen ist, entweder die vier „lebenden Wesen“ oder die vierundzwanzig Ältesten erscheinen. Am Triumphbogen von S. Cosma e Damiano ist deutlich der Inhalt des fünften Kapitels der Apokalypse illustriert: das Lamm auf dem Altare liegend, die Rolle mit den sieben Siegeln und die sieben Leuchter. — Älter als diese historische Darstellungsform der apokalyptischen Vision ist die symbolische: das apokalyptische Lamm steht auf dem Berge Sion umgeben von Lämmern, die sich rechts und links ihm nähern. Auf Sarkophagen, zumal solchen aus Ravenna, ist das Motiv sehr beliebt (vgl. Dütschke, *Ravennatische Studien* S. 251 ff.); und die symbolische Form erhält sich in diesem Punkt mit einer auffallenden Zähigkeit. Ja die Vorliebe für dieses Motiv führt zu sonst nicht beobachteten Tautologien, denn eine solche liegt doch vor, wenn, wie in S. Cosma e Damiano, in S. Marco, S. Prassede und S. Cecilia, alle in Rom, in der Apside die Gestalt Christi mit Aposteln auf dem Paradiesberg erscheint, und auf dem Triumphbogen das apokalyptische Lamm auf dem Berge steht, dem die vier Flüsse entströmen. Die trullanische Synode vom Jahre 692 verbot die Darstellung Christi in Gestalt des Lammes (vgl. Hefele, *Konziliengeschichte* III, 2. Aufl. S. 340); trotzdem begegnet das Symbol auch später noch häufig auf Werken der Kleinkunst. Rom hat diese Synode niemals anerkannt. Ja Papst Sergius I. hat, um gegen den orientalischen Angriff auf das beliebte Sinnbild zu protestieren, angeordnet, daß während der *Fractio panis* in der Liturgie vom Klerus und Volk die Worte „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ gesungen werden sollten.

Den apokalyptischen Salvator, dem die vierundzwanzig Ältesten ihre Kronen darbringen, hat vielleicht schon Konstantin an der Fassade der alten Peterskirche anbringen lassen (vgl. Grisar, *R. Q.* IX Taf. II). Bekannt ist die Komposition am Triumphbogen in St. Paul aus der Zeit Leos d. Gr. Das Sujet erhält sich in römischen Kirchen bis ins 9. Jahrhundert. Um diese Zeit entstanden noch die Mosaiken in S. Ambrogio in Mailand und am lateranensischen Triclinium (vgl. E. Müntz, *Revue archéol.* 3. Ser. III S. 1). Das sind die zeitlichen Parallelen und vielleicht auch die Vorbilder zum apokalyptischen Kuppelmosaik im Münster zu Aachen, das aber vor 200 Jahren zerstört wurde und nur in einer mangelhaften Kopie erhalten ist (vgl. Clemen, *R. M.* S. 8 ff.). Vom Ende des 10. Jahrhunderts ab verschwindet der apokalyptische Salvator mit den vierundzwanzig Ältesten als Einzelbild aus der monumentalen Kunst bis auf einige archaisierende Spätlinge in Italien (vgl. Clemen a. a. O. S. 67). Aber Bilder von der Anbetung des Lammes erhalten sich auch fernerhin, nur sind seine Anbeter nicht mehr die vierundzwanzig Ältesten, sondern die Ausgewählten aus allen Völkern und Nationen. Die literarische Grundlage bildet jetzt das 7. Kapitel der Apokalypse, das dem seit dem 7. und 8. Jahrhundert aufkommenden Allerheiligenfest als Festlektion dient. Die Anbetung des Lammes, wie sie im 7. Ka-

titel der Geheimen Offenbarung geschildert wird, begegnet als Allerheiligenbild zuerst im Sakramentar von Udine und in verwandten liturgischen Handschriften des 11. Jahrhunderts (vgl. A. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter S. 59 258 ff. 452). Auf monumentalen Wandgemälden wurde die Festlektion von Allerheiligen im 12. Jahrhundert dargestellt in der Apsis der Oberkirche zu Schwarzhof (vgl. Clemen, R. M. Taf. 23 und Text S. 348 ff.) und im Hochchor der Klosterkirche zu Prüfening bei Regensburg (vgl. J. A. Endres, Die christliche Kunst II [1905, 06], und H. Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, München 1920, S. 13 ff.). Ein ähnlicher Zyklus in St. Emmeram in Regensburg ist leider zerstört (vgl. Endres, Zeitschrift für christliche Kunst XV [1902] und F. Schwäbl, Die vorkarolingische Basilika St. Emmeram in Regensburg [1919] S. 39 ff.). Die vollendetste Form haben dem Stoff die Brüder Van Eyck auf dem Mittelstück des Genter Altares gegeben (vgl. die große Ausgabe von M. J. Friedländer, Der Genter Altar der Brüder Van Eyck, München 1921).

Seltener und zuerst in deutschen Miniaturen begegnet der thronende Christus mit der Sichel in der Hand, der nach Offb. 14, 14 ff. seine Engel aussendet, um auf der Erde Ernte zu halten. Die älteste Darstellung findet sich in der Bamberger Apokalypse, die um das Jahr 1000 in Reichenau illustriert wurde. Recht naiv und einfach ist die Miniatur in einer Armenbibel zu Weimar um 1300 (vgl. M. Hartig, Der Christuskönig in der Kunst: „Die christliche Kunst“ XXIII S. 296). Zu einer grandiosen Zeichnung gestaltet das Motiv Albrecht Dürer in seiner Apokalypse, wo er unter dem thronenden Gottkönig mit der Sichel in der Rechten die Vision aus dem 13. Kapitel der Apokalypse, wo die Erscheinung des siebenköpfigen Ungeheuers geschildert wird, verbindet. Durch Holzschnitte aus der Wittenberger Bibel von 1522 wird das Sujet am Ende des 16. Jahrhunderts auch in Frankreich bekannt (vgl. Mâle III Fig. 248 u. 251).

3. Apokalyptischen Ursprungs ist auch die sog. Etimasia. Man versteht darunter in seiner endgültigen Gestaltung einen kreuzüberhöhten Thron mit dem Buche des Lebens; oft sind die Leidenswerkzeuge beigefügt. Bis heute erscheint dieses Symbol in jeder orthodoxen Kirche über dem Altar. Seit dem 11. Jahrhundert kommt es in dieser Form in den byzantinisch beeinflussten Weltgerichtsbildern als regelmäßiger Bestandteil vor. Aus diesem Zusammenhang stammt auch mit Bezug auf Ps. 9, 8 die Benennung. Das Motiv selber ist aus Offb. 22, 1—4 herausgewachsen und soll dem Beschauer das ewige Dasein des dreieinigen Gottes vor Augen führen.

Vgl. P. Durand, Etude sur l'Etimasia, Paris 1867; De Rossi, Bullet. di arch. crist. 1879 S. 126 ff.; Kraus, Realenzykl. I S. 432. - Die hier vorgetragenen Ansichten sind jetzt nach Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa S. 211 ff., wo das Symbol im Anschluß an das hier sich befindliche Mosaikbild gründlich untersucht wird, zu berichtigen. Die ältesten Denkmäler, die De Rossi behandelt, zeigen noch deutlich den Ursprung aus Offb. 12, 1—4. Es soll durch den Thron mit der Rolle (dem verkörperten Logos) und dem Monogramm Christi darüber die Erhöhung des Sohnes auf den Stuhl des Vaters angedeutet werden. Wohl noch der konstantinischen Zeit gehörte die Etimasia, vor der das Lamm Gottes stand, in der alten Peterskirche an, wovon uns aber nur Kopien erhalten sind (vgl. De Rossi, Musaici crist. XXXIV). Das Lamm in der Mitte, dem sich je sechs Lämmer von rechts und links zu bewegen, wird als das Gotteslamm durch Beifügung des geheimnisvollen Thrones gekennzeichnet. Am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom vertritt der Thron ganz deutlich das Gotteslamm oder die menschliche Erscheinung des Herrn. In Rom geht alsdann das Thronsymbol vollkommen über in die Darstellung der apokalyptischen Szene der Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten (Offb. 5, 6—14), wie sich aus dem Mosaik am Triumphbogen von S. Cosma e Da-

miano ersehen läßt: auf dem Thron ruht das Lamm, auf dem Schemel vor ihm liegt die versiegelte Rolle, zu beiden Seiten die sieben flammenden Kerzen und die Evangelistensymbole, an den Bogenansätzen die vierundzwanzig Ältesten, die dem Lamm ihre Kronen darbringen. Eine Wiederholung dieser Komposition befindet sich am Triumphbogen von S. Prassede. In dem edelsteingeschmückten großen Kreuz, das sich hinter der Etimasia in S. Maria Maggiore und auch in St. Paul erhebt, sieht Wulff eine Nachahmung jenes Kreuzes, das bereits im 4. Jahrhundert auf Golgotha inmitten der konstantinischen Bauten auf einem Felsen aufgestellt wurde.

Im Baptisterium der Arianer zu Ravenna bewegen sich die Apostel, Kränze tragend, dem geheimnisvollen Throne zu. Dieser befindet sich direkt über dem Taufbild, so daß die Taube gleichsam vom Throne weg sich auf das Haupt des jugendlichen Christus herabzulassen scheint. Damit ist angedeutet, daß das ursprüngliche Symbol des Logos zum Sinnbild des dreieinigen Gottes geworden ist. Dieser Gedanke kommt auch auf einer Mosaiklunette aus dem 5. Jahrhundert von S. Prisco in Capua Vetere zum Ausdruck, wo auf der Thronlehne sich die Taube erhebt. Daneben erhält sich die ursprüngliche Bedeutung des Thronsymbols als „Zeichen des Menschensohnes“. Da aber dieses Zeichen nach Matth. 24, 30 bei Anbruch des Jüngsten Gerichtes am Himmel erscheinen wird, wird der kreuzüberhöhte Thron in das Gerichtsbild unter Hinzufügung der Leidenswerkzeuge aufgenommen.

Da im byzantinischen Gotteshaus die Apside oder der Kuppelraum als Abbild des Himmels angesehen wurde, so erscheint „das Zeichen des Menschensohnes“ auch hier; und es wird in symbolische Beziehung gebracht mit dem Altar und dem Thron des Bischofs. Daß diese Anschauungen altherkömmlich sind, zeigen die Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna (vgl. darüber Wulff, *Die Koimesiskirche* S. 226 ff. und *Altchristliche und byzantinische Kunst* S. 343).

4. Seit dem 8. Jahrhundert gibt es in Bibelhandschriften und Sonderausgaben der Apokalypse eine kürzere und eine längere Folge von Miniaturen, die auf nicht mehr feststellbare Vorlagen vielleicht des 6. oder 7. Jahrhunderts zurückgehen. Merkwürdigerweise war die Apokalypse das Lieblingsbuch der altspanischen Buchkunst.

Der Apokalypsentext in den Vollbibeln zeigt eine kürzere Folge von zwanzig Miniaturen. Als Beispiel sei auf die Illustration in der Bibel aus Sant Pere de Roda in Katalonien (Cod. lat. 6 der Pariser Nationalbibliothek) hingewiesen, um das Jahr 1000 entstanden. Die wichtigsten Szenen sind folgende: Johannes erblickt den Menschensohn, sieben Bilder der Botschaften an die Städte Kleinasiens, die große Gottesvision, die vier Reiter, die sieben Engel mit Posaunen neben dem Throne Gottes (vgl. W. Neuß S. 131 ff. und Abb. 173—181).

Verschieden davon und viel umfangreicher ist die Miniaturenfolge in den Sonderausgaben der Apokalypse wie sie in einem Kodex der Trierer Stadtbibliothek (8.—9. Jahrh.) mit seinen beiden Schwesterhandschriften in Cambrai (vgl. darüber Clemen, *R. M. S.* 67 Anm. 159) und Valenciennes (erstere beschrieben von Frimmel a. a. O. S. 16 ff.) und im Kodex A II 42 der Bibliothek zu Bamberg (um 1000 entstanden; beschrieben von Frimmel a. a. O. S. 57 und publiziert von Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, 2. Aufl., München 1921) vorliegen. Die Bamberger Apokalypse bringt 52 Miniaturen, die leider auf ihre ikonographischen Zusammenhänge noch nicht untersucht sind. Der Trierer Kodex weist 72 Bilder auf. Schon diese große Zahl von Szenen legt den Gedanken nahe, diese kostbare Handschrift mit den sog. Beatus-Handschriften, die eine Miniaturenfolge von 75 Nummern aufweisen, in Zusammenhang zu bringen. Vgl. darüber Neuß S. 62 ff., der eine Sonderuntersuchung über die Illustration der Apokalypse in Aussicht stellt. Formal-ikonographische Zusammenhänge scheinen nicht vorhanden zu sein, wohl aber bestehen solche zwischen der Trierer Apokalypse und den Bildern von Sant Pere de Roda.



Was die *Beatus-Handschriften* angeht, so ist daran zu erinnern, daß der Priester *Beatus* von *Liebana* in *Asturien* in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts einen Kommentar zur *Apokalypse* herausgab, in dem er die Erklärungen altchristlicher Theologen katenenartig zusammenstellte. Dieser Kommentar wurde sehr beliebt, und wir kennen heute einundzwanzig Handschriften vom 10. bis 16. Jahrhundert, die alle illustriert sind. Als die ältesten Typen haben die *Kodizes* von *Saint-Sever*, *Urgel* und *Girona* zu gelten. *Neuß* (S. 66 ff.) hat gefunden, daß, wie der Text eine *Katene* ist, gebildet aus Bruchstücken altchristlicher Schriftsteller, so auch die Illustration eine Sammlung frühspanischen, teilweise noch altchristlichen Materials darstellt. Höchst wahrscheinlich gehen alle frühmittelalterlichen Miniaturensfolgen zur *Apokalypse* auf diese spanischen Vorlagen zurück. Ob dies auch für eine zweite Klasse von illustrierten *Apokalypsenhandschriften* aus dem 13. und 14. Jahrhundert, die man die *anglo-normannische Gruppe* nennen kann, zutrifft, ist noch nicht festgestellt (vgl. *Mâle* II S. 363 ff.). Wichtig ist diese Gruppe, deren ältestes Exemplar *Ms. fr. 403* der *Pariser Nationalbibliothek* ist, weil sie, wie wir gleich sehen werden, die Quelle für eine Reihe monumentaler Darstellungen ist. Es muß aber auch in *Rom* schon im 7. Jahrhundert illustrierte Handschriften dieses biblischen Buches gegeben haben, denn die Vorlagen zu einem zyklischen Wandschmuck, die nach dem Bericht des *Beda Venerabilis* der englische Abt *Benedikt* für seine von ihm erbaute *Peterskirche* aus *Rom* mitbrachte, können doch wohl nur im Sinne von *Zyklusbildern* in einer Handschrift, sei es einer ganzen Bibel oder einer selbständigen *Apokalypse*, verstanden werden.

Die selbständigen Reihen von *Apokalypsenbildern* finden im späten Mittelalter ihren Abschluß in den *Blockbuch-Apokalypsen* und in den *Inkunabeln* der *Bilderbibeln*, so der *niederdeutschen Bibel*, der *Straßburger Bibel* von 1485, der *Augsburger Bibel* von 1487 und ihren Nachahmungen. Davon hat wohl *Dürer* für seine *Apokalypse* (1496–1498) die äußere Anregung genommen (vgl. *Frimmel*, Zur Kritik von *Dürers Apokalypse*, *Wien* 1884), aber in Bezug auf die künstlerische Darstellung der einzelnen Szenen ist *Dürer* durchaus selbständig, und er hat in diesen *Holzschnitten* vielleicht seine höchste Meisterschaft erreicht (vgl. die schöne Würdigung bei *Mâle* III S. 443 ff.). Das berühmteste von diesen 15 Blättern ist jenes mit den *apokalyptischen Reitern* (vgl. die *Ikongraphie* dieses Motivs bei *Frimmel*, Die *Apokalypse* in den *Bilderhandschriften* S. 25 ff.). Ein unbekannter *Formenschnneider* hat für die *Wittenberger Bibel* von 1522 die Zeichnungen *Dürers* fast mit allen Einzelheiten übernommen, nur mit dem Unterschied, daß er mehrere Blätter, auf denen *Dürer* zwei aufeinanderfolgende Ereignisse vereinigt hatte, zerlegte und drei neue Szenen aus *Offb. 11, 3 ff.* beifügte. Und in dieser Form wurden die Stiche in der Folgezeit des öfteren nachgeahmt, so von *Burgkmair* und *Schäufelin* (vgl. *R. Muther*, *Deutsche Buchillustration* I S. 153). Auch *Hans Holbein d. J.* ist in seinen *Holzschnitten* in der bei *Th. Wolf* in *Basel* verlegten Bibel von *Dürer* abhängig. Ebenso werden in Frankreich die *Gravüren* des großen *Nürnbergers* in einer Reihe von Bibelwerken des 16. Jahrhunderts übernommen, und es geschieht stets in der Form, die sie in der *Wittenberger Bibel* von 1522 erhalten hatten (vgl. *Mâle a. a. O.* S. 449).

5. In der monumentalen Kunst begegnen die *apokalyptischen Zyklen* seltener und merkwürdigerweise am häufigsten in der französischen. Die ältere Gruppe der Denkmäler verrät als Quelle die Miniaturen der *anglo-normannischen Apokalypsengruppe*, während die jüngeren von den *Holzschnitten Dürers* beeinflusst sind.

In *S. Elia* bei *Nepi* in *Italien* haben sich bereits aus dem 10.—11. Jahrhundert Fragmente eines monumentalen Zyklus aus der *Apokalypse* erhalten (vgl. *Zimmermann*, „*Giotto*“ S. 52 und *Venturi* III Fig. 775 u. 776). Ähnliche Darstellungen auch in der *Krypta* des Domes zu *Anagni* (vgl. *Venturi* III Fig. 663). Künstlerisch und

ikonographisch hochbedeutsam ist der Zyklus, den Cimabue, erfüllt vom Geiste des Apokalyptikers Joachim von Floris, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Kirche des hl. Franz zu Assisi anbrachte. Das erste Bild stellt die Vision mit den vierundzwanzig Ältesten dar; sie gruppieren sich um einen von der Mandorla umschlossenen und von den Evangelistensymbolen umgebenen Thron, auf dem das göttliche Kind liegt. Unten steht der starke Engel, der mit lauter Stimme ruft: „Wer ist würdig, das Buch zu öffnen und seine Siegel zu brechen?“ Das nächste Bild zeigt die vier Engel, welche an den vier Ecken der Erde stehen und die Winde festhalten (Kap. 7, 1—3). Die 144 000 Auserwählten zeigt das folgende Bild. Über ihnen tragen zwei Engel einen goldenen Altar; darüber thront Christus, umgeben von sieben posaunenblasenden Engeln. Es sind das die Engel, bei deren Posaunenstößen die sieben Plagen auf die Erde niederfallen (Kap. 8). Das vierte Bild stellt den Engel dar, der Babylon zerstört, weil es eine Behausung der Teufel geworden ist (Kap. 18). Das fünfte Bild zeigt Johannes auf Patmos; ein Engel führt ihm die Visionen vor. (Vgl. Zimmermann a. a. O. S. 211 f., H. Thode, Franz von Assisi, 2. Aufl., S. 228 ff. und Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco II S. 36 ff.).

In diesem Zusammenhang ist auch an den großen Zyklus apokalyptischer Einzelmotive zu erinnern, der ornamentartig in der Vierung der Unterkirche des hl. Franz die vier großen Franziskus allegorien umrahmt (vgl. Kleinschmidt a. a. O. S. 183 ff. und G. Bondatti, Gioacchinismo e Francescanesimo nel Dugento, Rom 1924). Um die Vorliebe der Franziskaner für apokalyptische Motive zu verstehen, hat man zu beachten, daß sie in dem Engel der Geheimen Offenbarung 7, 2 den hl. Franz selbst, der den von Luzifer verlorenen Thron wieder erlangen sollte, gekennzeichnet sahen. Einen reichen apokalyptischen Zyklus aus der Giottoschule besitzt auch die Abteikirche S. Maria von Pomposa (vgl. A. Brach, Giottos Schule in der Romagna, Straßburg 1902).

Die Fragmente eines größeren Apokalypsenzyklus in Saint-Savin im Poitou aus dem 11. Jahrhundert zeigen deutliche Verwandtschaft mit den Miniaturen in dem oben genannten Ms. fr. 403 oder seines Archetypus. — Aus den Untersuchungen von Farcy (*Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Lille 1889) und von M. Maxence Petit (*Moyen-Age*, März 1896) hat sich ergeben, daß die Zeichnungen zu den 67 apokalyptischen Szenen auf den berühmten Wandteppichen in der Kathedrale von Angers, die Louis I. von Anjou im Jahre 1375 bestellte, von Hennequin von Brügge ziemlich genau nach den Miniaturen in dem genannten Kodex 403 in der Pariser Nationalbibliothek gefertigt wurden.

Höchst wahrscheinlich gehen auch die apokalyptischen Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert am rechten Portal der Westfassade der Kathedrale zu Reims auf die gleiche Vorlage zurück (vgl. *Mâle II* S. 366 ff.). Nicht eine Illustration, sondern einen Kommentar zur Apokalypse wohl nach Angabe eines Theologen des 13. Jahrhunderts will ein Glasgemälde in Bourges geben (vgl. darüber Cahier et Martin, *Les vitraux de Bourges pl. VIII* und S. 220 ff. und Grimoüard de Saint-Laurent a. a. O. S. 461 ff.). In drei Bildgruppen: der Menschensohn mit dem Schwert und dem Buch mit den sieben Siegeln, der Salvator von den zwölf Propheten und den zwölf Aposteln umgeben, Jesus und das Gotteslamm mit dem Triumphkreuz, wird der ganze Inhalt der Geheimen Offenbarung zusammengefaßt. Durch beigefügte Vignetten soll die Manifestation des Menschensohnes auf Erden, seine Herrlichkeit im Himmel bis zum Anbruch des Jüngsten Tages und seine darauf folgende Herrschaft zum Ausdruck gebracht werden. Nach der wohlbegründeten Auffassung von P. Mayeur (*Revue de l'art chrétien* 1908 S. 103) kommt in dem vielbehandelten Tympanon von Vézelay derselbe Gedanke zur Darstellung. Auch die große Fensterrose der Sainte-Chapelle zu Paris (15. Jahrh.) ist mit apokalyptischen Szenen geschmückt: der Menschensohn zwischen den sieben Leuchtern, die vierundzwanzig Ältesten, die symbolischen Tiere usw.

Im 16. Jahrhundert wurden die Holzschnitte Dürers zur Apokalypse in Frankreich rasch bekannt und beliebt. Sie dienten als Vorlagen für die Glasgemälde von

Saint-Martin-des-Vignes in Troyes, von Granville und Chavanges (Aube), la Ferté-Milon (Aisne) und in der Kapelle des Schlosses von Vincennes. Die Glasmaler von Troyes, Granville und Chavanges halten sich an die Originalblätter von Dürer, während jener von la Ferté-Milon die Wittenberger Bibel vor sich hatte. Die Kartons von Vincennes stammen von einem hervorragenden Renaissancekünstler, der die Originale von Dürer und die Wittenberger Bibel benützte, im übrigen aber sich in der Formensprache Michelangelos bewegte (vgl. Måle III S. 450 ff. und Bucher, Geschichte der technischen Künste I S. 86).

## FÜNFTES KAPITEL

### TOD UND VERHERRLICHUNG MARIENS

**Literatur:** Beissel I S. 638 ff.; II S. 376 ff. — Bourgnand, La Sainte Vierge dans les arts. Paris 1895. — B. Eckl, Tod und Begräbnis der heiligen Jungfrau: Organ für christliche Kunst 1873 Nr. 21 u. 22. — C. J. Ffoulkes, Le couronnement de la Sainte Vierge: Revue de l'art chrétien XLI (1898) S. 42 ff. 117 ff. — H. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter S. 191 ff. — Germer-Durand, Revue de l'art chrétien XXV S. 50 ff. — V. C. Habicht, Maria. Oldenburg 1926. — J. Helbig, La mort et l'assomption de la Sainte Vierge dans l'art au moyen-âge: Revue de l'art chrétien XXXVII (1894) S. 367 ff. — Jameson, Legends of the Madonna S. 306 ff. — Kraus, K. G. II 1 S. 429 ff. — Litchatchef, Ikonographie der Madonna (russisch). St. Petersburg 1911. — É. Måle II S. 248 ff. — Maynard, La Sainte Vierge. Paris 1875. — A. Muñoz, Iconografia della Madonna. Florenz 1905. — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge I u. II. Paris 1878. — W. Rothes, Die Madonna. Köln 1905. — O. Sinding, Mariä Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler. Kristiania 1903. — Ergänzungen dazu liefert K. Simon im „Christlichen Kunstblatt“ XLV S. 92—96 124—128. — A. Venturi, La Madonna S. 401 ff.

#### § 50. Literarische und liturgische Grundlage

1. Der Bilderzyklus vom Tod, von der Himmelfahrt und Krönung Mariens ist herausgewachsen aus dem Feste der Dormitio oder Assumptio B. M. Virginis, das man nachweislich seit dem Ende des 6. Jahrhunderts in der morgenländischen Kirche und in der abendländischen seit der Karolingerzeit als allgemeinen kirchlichen Feiertag am 15. August beging.

Die Muttergottesfeste sind alle in der morgenländischen Kirche entstanden und von hier im Abendland übernommen worden; das älteste davon ist, wenn wir von Mariä Verkündigung und Lichtmeß absehen, die eigentlich christologische Feste sind, Mariä Himmelfahrt oder, wie man es ursprünglich nannte, das Fest der Dormitio. Es entstand nach Analogie der Apostel- und Martyrerfeste. Der genaue Zeitpunkt seiner Einführung läßt sich nicht mehr feststellen, aber im Anfang des 5. Jahrhunderts hat es sicher schon bestanden, denn die Monophysiten und die Nestorianer, die sich auf dem Ephesinum und dem Chalcedonense von der allgemeinen Kirche trennten, feierten es ebenfalls (vgl. Kellner, Heortologie, 3. Aufl., Freiburg i. Br. 1911, S. 177 ff.).

2. An den Todestagen der Martyrer las man die ausführlichen Leidenberichte (passiones), die sich im 4. und 5. Jahrhundert aus den kurzen aktenmäßigen Erzählungen der Martyrien gebildet hatten. Über das Lebensende Mariens berichtet uns die Heilige Schrift nichts. Um diese Lücke auszufüllen, verfaßte ein Unbekannter im 4. oder 5. Jahrhundert eine apokryphe Erzählung, die mit unwesentlichen Veränderungen und Zusätzen in alle Kultursprachen der altchristlichen Zeit übertragen wurde.

Vgl. Tapphorn, Außerbiblische Nachrichten oder die Apokryphen über die Geburt, Kindheit und das Lebensende Jesu und Mariä, Paderborn 1885, S. 78 ff.; Lucius



und Anrich, Die Anfänge des Heiligenkultus in der christlichen Kirche, Tübingen 1904, Exkurs 3; Jürgens, Die kirchliche Überlieferung von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel: Zeitschrift für katholische Theologie 1880 S. 595 ff.; A. Baumstark, Die leibliche Himmelfahrt der allerseligsten Jungfrau und die Lokaltradition von Jerusalem: Oriens christianus IV S. 371 ff.

3. Von diesen Erzählungen sind die lateinischen Transitus-Texte frühzeitig im Abendland bekannt geworden; sie bilden die Quellen für die Verfasser der mittelhochdeutschen Marienleben. Die größte Verbreitung aber haben die apokryphen Berichte über den Tod und die Himmelfahrt Mariens durch die „Legenda aurea“ des Jakobus a Voragine (gest. 1298) gefunden, wo die beiden lateinischen Versionen zum 15. August in übersichtlicher und ansprechender Form zusammengestellt werden. Hier besitzen wir die literarische Grundlage für die künstlerischen Darstellungen des Abendlandes aus unserem Stoffkreis.

Marias Tod und Himmelfahrt verherrlicht schon im 13. Jahrhundert Konrad von Heimesfurt (vgl. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung I, 2. Aufl., Dresden 1884, S. 86 228 470). Ein interessantes Schauspiel „Mariä Himmelfahrt“ aus dem 14. Jahrhundert ist in der „Bibliothek der gesamten deutschen National-literatur“ XXI, Quedlinburg 1841, enthalten. Beliebt war das Marienleben des Bruders Philipp aus der steirischen Kartaue zu Seitz aus dem 14. Jahrhundert, worin der Tod und die Verherrlichung Mariens ausführlich geschildert werden (vgl. Bibliothek der deutschen Nationalliteratur“ XXXIV; Goedeke, Grundriß I, 2. Aufl., S. 228 470 und Beissel I S. 641 ff.).

### § 51. Tod und Verherrlichung Mariens in der Kunst des frühen und späteren Mittelalters

1. Die ersten Versuche künstlerischer Darstellung der Legende vom Tod und der Verherrlichung Mariens haben wir natürlicherweise in der östlichen Kunst zu suchen. Diese hat stets den ganzen Inhalt in einer einzigen Darstellung, dem sog. Koimesisbild, zusammengefaßt: Maria liegt lang ausgestreckt mit gekreuzten Händen auf einem niedrigen Bette; hinter diesem steht Christus mit der als kleines Kind gebildeten Seele der Entschlafenen im Arme. Die Apostel verteilen sich in zwei Gruppen am Kopf- und Fußende des Bettes. Aus der Zeit vor dem Bilderstreit hat sich, soviel wir sehen, kein Denkmal erhalten.

Das hier beschriebene Bildschema vom Tode Mariens, das sich fast unverändert in der byzantinischen Kunst bis heute erhalten hat, ist wohl in Palästina, wohin auch die vielen syrischen Versionen der Legende weisen, entstanden. Aus der Zeit vor dem Bilderstreit haben sich keine Koimesisbilder erhalten; es hat aber solche gegeben, denn Andreas von Kreta weist in seinen Predigten im Anfang des 7. Jahrhunderts auf solche hin (vgl. Sinding a. a. O. S. 33 ff.).

Es scheint, daß es die Bilderfeinde besonders auf die Koimesisbilder abgesehen hatten, denn nur so erklärt es sich, daß sich in der berühmten Koimesiskirche zu Nizäa keine Darstellung vom Tode Mariens erhalten hat (vgl. Wulff, Die Koimesiskirche zu Nizäa und ihre Mosaiken: Zur Kunstgeschichte des Auslands XIII, 1903). Auch in den vielen Klöstern und Höhlenkirchen des Latmosgebietes hat sich bei allem Reichtum von sonstigen Bildern kein einziges aus dem Gebiet unseres Gegenstandes feststellen lassen (vgl. Wiegand, Der Latmos, Berlin 1913). Im 10. Jahrhundert schmückte Moses von Nisibis die Hauptkirche seines Klosters in der Skethischen Wüste mit Malereien; darunter findet sich auch die Koimesis in der herkömmlichen Form

(vgl. Strzygowski, *Oriens christianus* I S. 356 ff.). In dieser Gestalt wurde das Bild im 12. Jahrhundert unter die Mosaiken der Martorana zu Palermo aufgenommen (Bild 313). In der Klosterkirche zu Daphni, die um das Jahr 1100 mit Mosaiken



(Phot. Brogi, Florenz.)

Bild 313. Tod Mariens.  
Mosaik in der Martorana zu Palermo.

geschmückt wurde, beginnt der große Bilderzyklus aus dem Leben Jesu mit der Geburt Mariens und endigt mit der Koimesis (vgl. G. Millet, *Le monastère de Daphni*,



Paris 1899). Millet publiziert in seinen „Monuments byzantins de Mistra“ (Paris 1910) auf Taf. 116 eine große Dormitio in der überlieferten Form aus dem 14. oder 15. Jahrhundert. Von den Athosklöstern sind drei der Koimesis gewidmet: Brockhaus (Die Kunst in den Athosklöstern S. 135 ff. 272 ff.) macht darauf aufmerksam, daß die großen Bilderzyklen hier fast regelmäßig mit der Koimesis schließen. Doch sind das lauter Erzeugnisse des späten Mittelalters; aber das übliche alte Schema ist stets eingehalten.

2. Die frühesten nachweisbaren Anregungen für die Darstellung des Koimesisbildes im Abendland gehen von byzantinischen Elfenbeinwerken aus, die in der ottonischen Zeit hierher gelangten. Man blieb aber im Abendland nicht wie im Osten bei dem einmal geschaffenen Typus stehen, sondern bildete ihn weiter.

Geschnitzte Elfenbeintafeln mit unserer Darstellung kamen frühzeitig aus dem Osten nach dem Westen, und Darstellungen des Todes der Mutter Gottes finden sich sehr häufig in der Elfenbeinplastik des frühen Mittelalters; sie gehen alle auf einen byzantinischen Urtypus zurück und zeigen fast immer die gleiche Anordnung: die Apostel scharen sich um das Kopf- und Fußende des Totenbettes, während der Heiland mit der Seele Mariens an der inneren Längsseite steht. Das schönste Stück ist uns als Buchdeckel der Evangelienhandschrift Heinrichs II. erhalten, jetzt in München als Cim. 58 aufbewahrt; es ist dies eine byzantinische Originalarbeit des 10. Jahrhunderts (abgeb. bei Westwood, Fict. Ivor. Taf. viii). Wir verzeichnen noch folgende Werke der Kleinplastik von ganz gleicher Komposition: eine Elfenbeintafel im ehemaligen Museum Barberini (abgeb. bei Gori, Thesaurus vet. diptych. III Taf. xxxvii); eine Elfenbeintafel, jetzt in Ravenna (abgeb. bei Venturi a. a. O. S. 405); eine Tafel im Baptisterium zu Florenz (abgeb. bei Gori a. a. O. III Taf. ii); ein Relief am Tragaltar des hl. Willibrod in der Liebfrauenkirche zu Trier (abgeb. bei Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler Taf. lx 3<sup>a</sup>); eine Elfenbeintafel im South-Kensington-Museum (vgl. Westwood a. a. O. S. 87).

Einen besondern Typus abendländischer Erfindung bilden alsdann solche Darstellungen, wo die Entführung der Seele in zwei Akten aufgelöst ist, indem Christus dieselbe im Arm hält, während oben ein Engel zu gleicher Zeit mit ihr davonfliegt. Hierher gehören die Elfenbeintafel im Museum Cluny zu Paris (Bild 314); ein Relief im Museum zu Darmstadt (abgeb. R. de Fl., La Sainte Vierge I pl. lxiv); ein Buchdeckel des Cod. lat. 9448 in der Bibliothèque Nationale zu Paris, ein solcher des Wolfenbütteler Cod. 84 5. Aug. saec. XI, in der Vöge-Gruppe unter Nr. V S. 136 beschrieben; und andere Stücke (vgl. Vöge S. 12, Anm. 3 und Sinding a. a. O. S. 77 ff.).

3. Eine weitere Ausgestaltung erfährt das Koimesisbild in den Miniaturen der Reichenauer Malerschule des ausgehenden 10. und des beginnenden 11. Jahrhunderts. In diesen und in den von den Reichenauer Handschriften abhängigen Werken begegnet uns zuerst die *Assumptio* im Sinne einer „*assumptio animae et corporis*“.

Den karolingischen Handschriften sind Bilder aus unserem Stoffkreis noch fremd, doch begegnen sie uns sechsmal in der Vöge-Gruppe, die bekanntlich in Reichenau entstanden ist. Dazu kommt, daß zwei dieser Handschriften, wie schon erwähnt, an ihren Deckeln Elfenbeinreliefs mit der Koimesisdarstellung aufweisen. Wie kommen nun die Reichenauer Miniaturen zu dem um diese Zeit im Abendland sonst nirgends festzustellenden Bildmotiv? Wir haben schon bei einer andern Gelegenheit die Vermutung aufgestellt, daß die Reichenauer Maler bereits im 9. Jahrhundert die Anregung zur Schaffung des großen Wunderzyklus in St. Georg und in Goldbach von Elfenbeintafeln, auf denen diese Wunder dargestellt waren, entnommen haben. Sie kommen auch als Vorlagen des Reichenauer Koimesisbildes in den Handschriften in Betracht, und diese Annahme ist um so begründeter, als Cim. 58 in München, das, wie gesagt, in Reichenau im Auftrag Kaiser Heinrichs II. angefertigt wurde,



als Deckelschmuck ein echt byzantinisches Elfenbeinrelief trägt. In den Handschriften IV V VIII und XIV bei Vöge (S. 235) kommt das byzantinische Schema ohne wesentliche Varianten vor: vorn die Madonna auf dem Bett gelagert; in der Mitte hinter dem Bett Christus, die Seele Mariens mit beiden Händen haltend und nach rechts hoch hinaufreichend. Die Apostel stehen am Kopf- und Fußende des Bettes, einigemal mit Kreuzstab, Rauchfaß, Weihwasserkessel oder Leuchter; von oben schweben Engel herab. Dazu kommt aus derselben Gruppe eine zweite Klasse von Handschriften, nämlich Cim. 57 in der Münchener Staatsbibliothek, ferner ein Bild in Handschrift V bei Vöge (S. 138) und ein solches in Handschrift XIII (ebd. S. 147), die einen dritten Typus schaffen: Christus fehlt unten am Bette der sterbenden oder schon gestorbenen Mutter, dagegen erscheint er oben in einer Mandorla thronend,

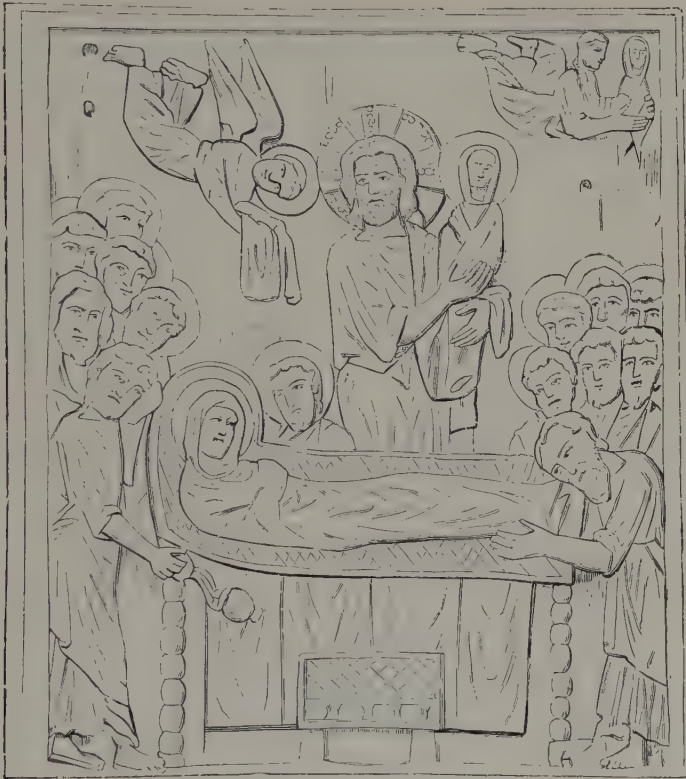


Bild 314. Tod Mariens.  
Elfenbeintafel im Musée Cluny zu Paris.

zwei Engel schweben zu ihm hinauf und halten zwischen sich ein Rundmedaillon, in welchem Maria in Halbfigur in der Stellung einer Orans abgebildet ist (Bild 315). Das Orationale des 11. Jahrhunderts zu Hildesheim (Handschrift V bei Vöge) zerlegt diese Darstellung in zwei Bilder. Im ersten reicht Christus die als kleines Kind dargestellte Seele zwei Engeln; im zweiten tragen diese Engel eine Scheibe empor, in der Maria im Brustbild erscheint; die Hand Gottes tritt aus den Wolken hervor, um Maria aufzunehmen (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst III [1890] S. 143 f.; Beissel, Der hl. Bernward S. 28 f.). Im Troparium zu Bamberg (Handschrift XIII bei Vöge) steht der hl. Petrus in der Mitte hinter dem Sterbebett, also an der Stelle, wo sonst Christus steht; zwei Engel tragen die Scheibe mit dem Brustbild Mariens empor, wo die Hand Gottes, auf einem Strahlenkranz ruhend, aus den Wolken hervorragt (abgeb. bei Sinding a. a. O.). Eine Abart dieses Typus zeigt ein Sakramentar

aus Augsburg (jetzt in London, Brit. Museum, Harl. 2908 saec. XI): Maria als Orans ist in ganzer Figur in eine Mandorla gestellt, die von vier Engeln zum Himmel emporgetragen wird (abgeb. bei R. d. Fl., La Sainte Vierge I pl. 63; vgl. auch Sinding S. 65). Eine Miniatur im Evangeliar des hl. Bernulf im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht ist hier ebenfalls einzureihen: Christus reicht vier mit verhüllten Händen in Begleitung des Erzengels Michael heranfliegenden Engeln eine runde Scheibe mit dem Brustbilde Mariens (abgeb. bei R. de Fl. I pl. 59). Es läßt sich also nicht leugnen, daß man schon im 11. Jahrhundert die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel hat darstellen wollen; die oben genannte Miniatur im Augsburger Sakramentar ist ein deutlicher Beweis dafür. Auch eine Miniatur im Evangeliar Bertolds zu Salzburg, wo Christus nicht das „Seelchen“, sondern dieselbe mumienhafte Gestalt, die zwei Apostel vor ihm ins Grab legen, einem Engel reicht (Bild 316),

spricht für diese Auffassung. Übrigens ist uns der Glaube von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel monumental schon früher bezeugt, nämlich auf der

Tutulo von St. Gallen (gest. nach 913) zugeschriebenen Elfenbeintafel: Maria steht als Orante zwischen vier Engeln. Das Bild ist allerdings nicht eindeutig, darum versah es der Künstler mit der Überschrift: „Ascensio sce Marie“;

suchten Gruppe von illustrierten Psalterien fünf die Krönung und nur zwei den Tod Mariens dar (vgl. Haseloff a. a. O. S. 202).



Bild 315. Tod Mariens.  
Miniatur einer Reichenauer Handschrift  
in der Münchener Staatsbibliothek.

er wählt damit eine Bezeichnung, die die Kirche nur für die Himmelfahrt des Erlösers gebraucht (Bild 317).

In den Handschriften des 13. Jahrhunderts tritt die Darstellung des Todes Mariens schon fast ganz in den Hintergrund, und die

Krönungs-szene, die wir bisher in den Miniaturen nicht gefunden haben, die aber in der romanischen und frühgotischen Plastik schon in

Übung war, wird dafür bevorzugt. So stellen in der von

Haseloff unter-

4. Seit dem 12. Jahrhundert treten in der spätromanischen und frühgotischen Plastik die Motive aus unserem Stoffkreis offenbar unter dem Einfluß der Kreuzzüge in den vielen Marienkirchen auf, und es gibt im 13. und 14. Jahrhundert kaum eine gotische Kathedrale, in der nicht der Tod Mariens (oft mit der Krönung als Seitenstück) dargestellt wäre. Die mittelalterliche Plastik hat auf diesem Gebiete ihre schönsten Werke gezeitigt.

Mâle II S. 248 ff. stellt fest, daß man im 13. Jahrhundert keine französische Kathedrale erbaut habe, in der nicht an einem hervorragenden Platze entweder der Tod

oder die Krönung Mariens dargestellt worden wäre; so weist Notre-Dame in Paris drei Skulpturen mit der Krönung und fünf Basreliefs mit dem Tode und der Assumptio auf. Auch in Deutschland sehen wir um diese Zeit die gleiche Vorliebe für die Darstellung des Todes und der Verherrlichung Mariens: es sei nur an Freiburg i. Br. und Straßburg erinnert.

Die gotischen Bildhauer stellen den Tod Mariens fast wandellos so dar, wie ihn die Miniaturisten des 10. und 11. Jahrhunderts von byzantinischen Elfenbeinwerken übernahmen, so an der Nordfassade von Chartres, am Portal von Laon, am südlichen Choreingang zu Freiburg i. Br. und öfters. Die vollendetste Darstellung dieses Gegenstandes findet sich über dem Südportal des Straßburger Münsters (Bild 318). Hier hat einer der größten Bildhauer des Mittelalters, indem er sich in der ganzen Anordnung an das althergebrachte Schema hielt, den Tod der Gottesmutter in so vollendeter Schönheit dargestellt, daß man vermuten möchte, er habe wie Niccolò Pisano klassische Vorbilder benützt. Der Fluß der Gewänder, die den heiligen Leib

der in Schönheit und überirdischer Anmut sterbenden Madonna sowie ihr Lager bedecken, ist um so bewunderungswürdiger, als dem Künstler nur grobkörniger Vogesensandstein als Material zur Verfügung stand. Naturwahr und in ergreifender Trauer kauert eine Frauengestalt an ihrem Lager, während zwei Jünger am Kopf- und Fußende in liebevoller Sorgfalt sich bemühen, die Sterbende bequemer zu lagern. Hinter dem Bett steht Christus mit dem Seelchen im Arme und nimmt Abschied von seiner Mutter; die Apostel, die ihn umgeben, sind kraft-

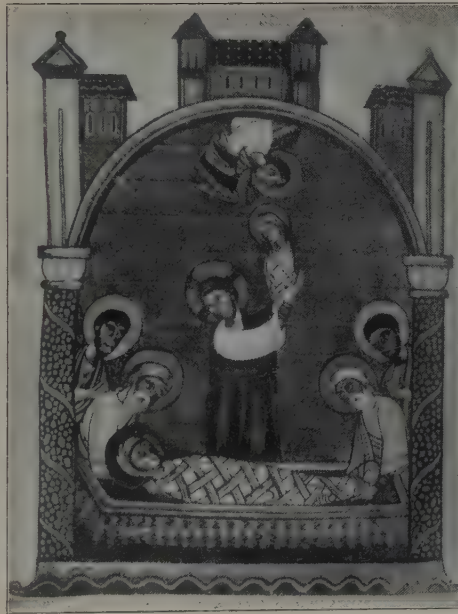


Bild 316.

Aufnahme Marias in den Himmel.  
Miniatur aus dem Evangeliar Bertolds  
zu Salzburg.

volle Gestalten, die in verhaltener Trauer den schmerzlichen Vorgang beobachten; sie ungezwungen unter dem romanischen Bogen anzubringen, ist dem Künstler allerdings nicht ganz gelungen. Aber man kann doch sagen, „daß die Weihe der Sterbestunde so schlicht menschlich und ergreifend in keinem Denkmal der Kunst je wieder wie hier zum Ausdruck

kommt“ (Bergner a. a. O. S. 539). Vgl. die ausführliche Würdigung dieser Skulptur bei R. Hermann u. H. Weigert, Das Straßburger Münster und seine Bildwerke, Berlin

1928, S. 14 ff., und Fr. Stoeher im Archiv für elsässische Kirchengeschichte II S. 367 ff. Das Begräbnis Mariens, von den alten Apokryphen und Jakob a Voragine ausführlich geschildert, kommt seltener und erst auf späteren Skulpturen vor. (Vgl. K. Simon, Die Grabtragung Mariä: Städel-Jahrbuch V [1926] S. 75 ff.) Petrus und Paulus tragen die Leiche auf offener Bahre; hinter oder vor ihnen gehen die übrigen Apostel, den Psalm „In exitu Israel“ singend. Die Juden stören den Leichenzug und suchen auf Antrieb des Hohenpriesters den Leichnam zu stehlen; aber die Hand dessen, der sich an dem heiligen Leibe vergreift, vertrocknet, und die übrigen werden mit Blindheit geschlagen. So eine Skulptur in St-Ouen zu Rouen und an der Nordseite von Notre-Dame zu Paris. Aus Deutschland weiß ich nur die Reliefs an St. Sebald in Nürnberg und am Nordportal von St. Moritz in Halle zu nennen. An der Goldenen Pforte zu Magdeburg beschäftigen sich zwei Engel mit der Bahre, auf welcher der Leichnam verhüllt liegt, während Christus das Seelchen



trägt. Manchmal ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob es sich um das Begräbnis oder um die Assumptio handelt, so an Notre-Dame zu Paris, wo zwei Engel behutsam das Bahrtuch mit der Leiche über dem offenen Grabe halten (siehe Abb. 78 bei Mâle II S. 246). Jedenfalls ist zu sagen, daß die Auferstehung wie auch die Himmelfahrt Mariens in der gotischen Plastik noch nicht klar und unzweideutig zur Darstellung gelangen.

5. Auch die Krönung Mariens hat ihre vollkommene Gestaltung in den spätromanischen und frühgotischen Tympanonreliefs gefunden. Auf Glasgemälden der Zeit und überhaupt auf Flächen, die eine Entfaltung des Stoffes gestatteten, bildet sie die Schlußszene im Zyklus vom Tod und der Verherrlichung Mariens.

Maria mit einer Krone auf dem Haupte darzustellen, ist eine byzantinische Sitte, wo man ihre Würde als Gottesmutter dadurch zum Ausdruck zu bringen suchte, daß man sie mit königlichen Gewändern schmückte und auf einen Thron setzte und endlich auch mit einer Krone versah. Maria hat in dieser Ausgestaltung immer das Jesuskind auf dem Schoße.

Häufig kommt diese Madonna incoronata im frühen Mittelalter noch nicht vor; das älteste Beispiel ist nach meinem Wissen ein Mosaikbild in Capua (8. Jahrh., abgeb. bei Jameson a. a. O. S. 57). Darstellungen Mariens als Königin von Engeln gekrönt, sind seit dem 11. Jahrhundert nachzuweisen. Ich nenne das Widmungsbild im

Evangeliar des hl. Bernward in Hildesheim (Bild 319); ferner

Reims: die Hand Gottes reicht die Krone aus den Wolken (vgl. Sinding S. 85 f.). Es handelt sich hier nun darum, wann und wo die Coronatio zum ersten Mal vorkommt. Der Krönungsakt selber wird in den apokryphen Berichten nicht geschildert, aber er wird angedeutet in den Worten, die nach ihnen Christus an seine Mutter richtete: „Komm vom Libanon, meine Braut, die Krone zu empfangen.“ Im marianischen Offizium ferner wendet die Kirche die Worte des Psalms 44, 10 an: „Astitit regina a dextris meis in vestitu deaurato“, auf das Fest Mariä Himmelfahrt. Daraus hat sich in der abendländischen Kunst im 12. Jahrhundert das Motiv der Krönung Mariens im Himmel entwickelt: der morgenländischen ist es dagegen stets fremd geblieben. Sinding S. 97 findet das älteste Beispiel einer Coronatio in einem romanischen Relief englischen Ursprungs, Kraus, K. G. II 1 S. 430 auf einem sächsischen Bronzegefäß. Selbstverständlich haben wir den Ursprung des neuen Bildes nicht in einer abgelegenen Provinzgegend zu suchen, sondern da, von wo die großen Anregungen der mittelalterlichen Kunst im 12. Jahr-



Bild 317.  
Aufnahme Marias in den Himmel  
auf der Elfenbeintafel des Tutilo.

eine Miniatur im Britischen Museum aus dem 10. Jahrhundert: Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoße und einer Reifkrone auf dem Haupte sitzt neben Gott Vater und Gott Sohn (vgl. R. d. Fl. a. a. O. pl. 5). In Bildern dieser Art, die aber einem andern Vorstellungskreis angehören, haben wir die Vorstufen der Coronatio nach der Himmelfahrt zu sehen. Einen Schritt weiter zum eigentlichen Krönungsbild machen romanische Skulpturen, so das Portalrelief zu Pontaubert: ein Engel überbringt der aus dem Grabe sich erheben-

den Mutter Gottes eine Krone; ferner ein Archivoltenschmuck in

hundert alle ausgehen, im mittleren oder nördlichen Frankreich. Hier sind die zahlreichsten und schönsten Werke mit der Krönung Mariens im 12. und 13. Jahrhundert entstanden, auf die wir aber im einzelnen nicht eingehen können. Wir verweisen auf die Sammlung von Abgüssen im Trocadero-Museum in Paris und auf die vollständige, wenn auch summarische Beschreibung solcher Marienszenen der abendländischen Plastik bei Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes S. 330 ff. Regelmäßig sitzt Maria auf dem gleichen Thron neben Christus, der ihr die Krone entweder selber aufsetzt oder sie durch von oben herabschwebende Engel aufsetzen läßt. Als charakteristisches Beispiel für die Auffassungsweise der französischen Plastik unseres Gegenstandes kann das schöne Tympanonrelief am Hauptportal von Notre-Dame zu Paris gelten (vgl. Mâle II Abb. 124) und für Deutschland die klassische Gruppe am Südtransept des Münsters zu Straßburg aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (Bild 320).

Glasgemälde mit unserem Gegenstand haben sich erhalten in Saint-Quentin, Soissons, Troyes, Sens; besonders ausführlich ist der Zyklus in Angers (12. Jahrh.):



Bild 318. Tod Mariens.  
Relief am Südportal des Straßburger Münsters.

1. ein Engel mit Palme kündigt Maria die Todesstunde an; 2. die Sterbeszene; 3. Maria wird zu Grabe getragen; 4. Maria mit einer Palme in der Hand schwebt zum Himmel empor (vgl. Mâle II S. 251 ff.; Sinding S. 88 und R. d. Fl., La Sainte Vierge pl. 67). Nach solchen Mustern sind die farbenprächtigen Medaillons am Fenster der Schneiderzunft im nördlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters gearbeitet (14. Jahrh.). Im Medaillon des linken Maßwerkes der Tod Mariens in herkömmlicher Form; im umgebenden Sechspäß Apostel und zwei Engel mit Weihrauchfässern. Im rechtsseitigen Medaillon das Begräbnis Mariens, wobei zwei Apostel die Bahre auf ihren Schultern tragen; im umgebenden Sechspäß Engel abwechselnd mit Leuchter und Weihrauchfaß. Im obersten Medaillon die Himmelfahrt. Maria wird in einer Mandorla von Engeln getragen; im Sechspäß zu Maria aufblickende Engel mit Velen.

6. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab, als man in Deutschland und überhaupt diesseits der Alpen die vielen Altarwerke schuf, hat man die Legende vom Tod und der Verherrlichung Mariens mit Vorliebe als Stoffquelle benützt und unzähligmal in den Mittelschreinen der Triptychen den



Tod und die Krönung der Mutter Gottes in Form von Gemälden oder Skulpturen dargestellt. Beide Szenen erfahren jetzt hier eine interessante Weiterbildung.

Beissel hat in seinen beiden Werken „Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters“ und „Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert“ das Material zwar ungeordnet, aber fast vollständig in guten Abbildungen vorgelegt. Wir können hier nur die großen Richtlinien der Entwicklung zeichnen. Die deutschen Meister des 15. Jahrhunderts verlassen das herkömmliche byzantinische Schema der Sterbeszene und verlegen den Tod Mariens in eine bürgerliche Wohnstube. Maria liegt auf einem hohen Bett und hält die Sterbekerze in der Hand. Petrus nimmt die Krankenprovision vor, während die übrigen Apostel teils liturgisch assistieren, teils für sich betend der Handlung beiwohnen. So haben Bildhauer und Maler oft die Sterbeszene geschildert, aber man hat den Eindruck, als ob es ihnen mehr darauf ankäme, ihre Geschicklichkeit in der Schilderung von intimen Interieurs zu zeigen, als dem Beschauer eine Vorstellung von dem geheimnisvollen Heimgang der Mutter Gottes zu geben. Vgl. als Beispiel das Bild des „Meisters des Todes Mariens“ (Bild 321). Ernsthafte Meister mögen an dieser allzu naturalistischen und genrehaften Auffassung Anstoß genommen haben und suchten nach einem neuen

Typus: Maria stirbt knieend im Kreise der Apostel. So auf dem Marienaltar des Veit Stöb in Krakau (Abb. 205 bei Beissel I) und dem Tafel-

Tracht, mit der Weltkugel auf den Knien, setzt er gemeinschaftlich mit dem Sohne der etwas tiefer sitzenden Maria, über welcher der Heilige Geist schwebt, die Krone aufs Haupt. Das Motiv kommt unzähligemal auf spätgotischen Altarwerken vor. Reiche Nachweise über solche Bilder bei Beissel in den beiden genannten Werken und bei Münzenberger-Beissel II S. 261 ff. Ausdrücklich hingewiesen sei auf die bisher wenig beachtete Skulptur von Simon Lainberger in Honau in Baden (abgeb. bei O. Schmitt, Oberrheinische Plastik Taf. 42). Viel behandelt sind die Skulpturen des Meisters H. L. in Breisach (Bild 322) und Niederrotweil (abgeb. bei Schmitt a. a. O. Taf. 112 u. 119). Zeitlich und örtlich nahe steht diesen Werken das Gemälde von Hans Baldung Grien am Hochaltar des Freiburger Münsters (oben Bild 80).

Dürer (Bild 323) hat die Krönung Mariens in seinem Holzschnitt des Marienlebens auch in dieser Weise dargestellt, aber der Vorzug seines Bildes besteht darin, daß es die ganze Legende vom Tod und der Verherrlichung Mariens zusammenfaßt: die Apostel sind unten um das offene Grab versammelt und haben soeben den



Bild 319. Krönung Mariens.  
Miniatur im Evangeliar des hl. Bernward  
zu Hildesheim.

gemälde des Martin Schaffner in der Alten Pinakothek zu München (Abb. 285 ebenda). Vgl. auch J. Clauß, Der Pfaffenweiler Marienteppich des 15. Jahrhunderts auf Schloß Heiligenberg: Freiburger Diözesan-Archiv Bd. 49 (1921) S. 123 ff.

In der Darstellung der Krönung Mariä hat die deutsche Kunst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ebenfalls einen neuen Weg eingeschlagen. Bis dahin nahm Christus den Akt allein vor; jetzt tritt auch Gott Vater als Mitkrönender auf. In kaiserlicher



Leib ihrer Herrin begraben; die liturgischen Gegenstände, die sie dabei gebrauchten, sind noch in ihren Händen. Plötzlich wurde der Leib aus dem Grabe entrückt, und schon schwebt Maria zwischen den göttlichen Personen, um die Krone zu empfangen. Wir verweisen zum Schlusse noch auf Rubens, von dem wir drei Gemälde der Krönung besitzen (im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, in Brüssel und im Louvre zu Paris); auch er hält sich an die deutsche Art des Krönungsaktes durch die Trinität. Von ihm ist höchst wahrscheinlich Velazquez beeinflusst, der uns in seinem Krönungsbild im Prado-Museum zu Madrid die heiligen Gestalten in echt spanischer Grandezza vorführt.

7. Nirgends und niemals wurde der Tod, die Himmelfahrt und die Krönung Mariens öfters und schöner dargestellt als in der Malerei Italiens in der Zeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Man hat hier, zumal im 14. Jahrhundert, den ganzen apokryphen Text vom Tod und der Verherrlichung ähnlich wie die Erzählungen aus ihrem Jugendleben in zusammenhängenden



(Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.)

Bild 320. Krönung Mariä am Münster zu Straßburg.

Zyklen also dargestellt: 1. Der Erzengel Michael erscheint vor der betenden Maria, bringt ihr eine Palme und kündigt ihr die ersehnte Todesstunde an; 2. Maria nimmt Abschied von den Aposteln; 3. Mariens Tod; 4. sie wird zu Grabe getragen; 5. der Begräbnisakt; 6. die Assumptio; 7. die Krönung im Himmel; 8. die Gürtelspende an den Apostel Thomas.

Versuche zyklischer Behandlung unseres Stoffes haben wir im Vorhergehenden schon kennen gelernt; der älteste mir bekannte Zyklus in Italien findet sich an der Sängerbühne der Abteikirche von Vezzolano in Piemont, um 1200 entstanden, wo Tod, Begräbnis, Aufnahme und Krönung in einer wirkungsvollen Skulpturenreihe vereinigt sind. Um das Jahr 1400 hat alsdann Taddeo di Bartolo den Zyklus zweimal in Siena dargestellt, einmal auf einem Tafelgemälde in der Akademie dortselbst (Abschied von den Aposteln und Sterbeszene; abgeb. Venturi, *Madonna* S. 419 u. 420) und in der Kapelle des Stadthauses: 1. Die Apostel, zum Teil noch heranschwebend, nehmen bewegt Abschied von Maria; 2. ihr Tod in dem bekannten

Schema; 3. die Apostel tragen Maria zu Grabe; Johannes mit Palme geht voraus; 4. Jesus, von Cherubim begleitet, holt Maria aus dem Grabe; die Apostel sind voller Bewegung, und Thomas zeigt den Gürtel. Sämtliche Szenen sind in eine reiche architektonische und landschaftliche Umgebung verlegt (siehe die Abbildungen S. 409 bis 411 bei Venturi). Dadurch ist allem Anschein nach der Freskenzyklus des Ottaviano Nelli im Palazzo dei Trinci zu Foligno aus dem Jahre 1424 angeregt. Im Zusammenhang mit dem Jugendleben schildert er: 1. die Ankündigung des Todes durch einen Engel, der Maria eine Palme überbringt; 2. Abschied von den Aposteln, die soeben aus ihren Missionsländern ankommen; 3. Tod Mariens in Gegenwart der Apostel; ihre Seele wird rechts oben in den Himmel getragen; 4. die Einsegnung der Leiche; 5. die Apostel vor dem leeren Grab; Thomas hält den Gürtel Mariens und rechts oben die leibliche Aufnahme der Mutter Gottes in den Himmel (siehe



Bild 321. Tod Mariens. Gemälde von dem danach benannten Meister.

die Abb. Venturi S. 421—423). Im Chor der Arenakapelle zu Padua bilden Mariä Tod, Bestattung, Himmelfahrt und Krönung, schwache Darstellungen eines späteren Giottisten, den Abschluß des großen Marien- und Jesuszyklus von Giotto. Fernerhin begegnen solche Zyklen nur noch selten. Sehr einfach, aber ungemein wirkungsvoll ist die Skulptur des Orcagna am Tabernakel von Orsanmichele in Florenz (Bild 329).

8. Auch in Italien kannte man ursprünglich aus dem Bereiche unserer Legende nur das aus dem Osten übernommene Koimesisbild. Unter dem Einfluß der Kreuzzüge, auf denen man die Dormitiokirche in Jerusalem und die mit ihr verbundene Tradition kennen lernte, entwickelten sich rasch die übrigen Szenen; immer mehr tritt aber die Coronatio, die man unbedenklich, wie auch die Sterbeszene, dem echten evangelischen Zyklus



einreichte, in den Vordergrund. Sie wird in großem Maßstab und am heiligsten Platze des Gotteshauses dargestellt.

Italien überkam das Koimesisbild durch griechische Kunsthandwerker, die im 8. und 9. Jahrhundert im Auftrage der Päpste liturgische Gewänder, Paramente und andere Gegenstände verfertigten. Leider sind diese Stücke nicht mehr erhalten. Erhalten sind Elfenbeinwerke, die im 10. Jahrhundert wohl aus dem Orient nach Italien kamen, so die Barberinische Tafel und das Relief in Ravenna, von denen oben schon die Rede war. Ein byzantinisches Produkt ist auch die musivische Tafel der Opera del Duomo in Florenz (abgeb. bei Kraus, K. G. I S. 567) aus derselben Zeit und die Palla d'oro in Venedig aus der Zeit um 1100 (vgl. Sinding S. 77). Dazu kommt, daß die byzantinische Kunstrichtung bekanntlich in Unteritalien und in Sizilien eine rege Tätigkeit entfaltete. Hier hat ein unbekannter Mosaizist im 12. Jahrhundert zum ersten Mal in monumentalen Formen den Tod Mariens dem evangelischen Zyklus eingefügt. Mit bestimmten und klangvollen Künstlernamen können wir gegen Ende des

13. Jahrhunderts zwei Mosaikbilder, die sich im wesentlichen gleichen, in Beziehung bringen, nämlich jenes des Jakobus Torriti in S. Maria Maggiore (vgl. Fig. 178 bei Wilpert II S. 509) und das des Pietro Cavallini in S. Maria in Trastevere zu Rom (vgl. Wilpert II S. 925). Torriti sowohl wie Cavallini haben den Tod Mariä im herkömmlichen Schema als Glied eines

sehen wir folgende Szenen von der Hand Cavallinis: 1, Geburt Mariens; 2. Verkündigung; 3. Geburt Christi; 4. Anbetung der Könige; 5. Tod Mariens. Als Abschluß dieses Zyklus hat nun Torriti im Apsidalgewölbe, also am hervorragendsten Platze des Gotteshauses, eine große Coronatio B. M. V. dargestellt. Die Kunsthistoriker (vgl. Zimmermann, „Giotto“ S. 110) wundern sich über diesen Szenenwechsel, denn bisher war dieses Motiv weder in einer byzantinischen noch römischen Kirche hier zu finden; regelmäßig erschien bisher an dieser Stelle die Majestas Domini. Allein wer bedenkt, welche Entwicklung das Koimesisbild bisher durchgemacht hat, und erwägt, daß jenseits der Alpen die Szene der Krönung Mariens schon seit längerer Zeit geschaffen war und die Türfelder der Hauptportale schmückte, versteht, warum Torriti ihr den Ehrenplatz in S. Maria Maggiore einräumte; sie ist der natürliche Abschluß des oben beschriebenen Wandzyklus. Torriti (Bild 324) setzt, Ornamentstücke aus der früheren Apside benützend, Jesus und Maria so auf einen breiten Thron inmitten eines Halbrundes, daß die Mittellinie der Apsis zwischen



Bild 322. Krönung Mariens  
am Hochaltar zu Breisach.

größeren maria-nisch-christologischen Zyklus an den unteren Wänden der Hauptapside angebracht. In S. Maria Maggiore besteht er aus folgenden Szenen: 1. Verkündigung; 2. Geburt Christi; 3. Anbetung der Weisen; 4. Darstellung im Tempel; 5. Tod Mariens. Letzteres Bild steht in der Mitte direkt unterhalb dem Hauptbild in der Tribünenwölbung. In S. Maria in Trastevere se-



beiden hindurch geht. Der Künstler hat diese Anordnung aus rein technischen Gründen gewählt, weil sich seine Komposition, wenn er den Heiland in die Mittelachse gesetzt hätte, unschön verzogen hätte; und es ist töricht von einigen Ikonographen, zu behaupten, daß Maria in dieser Stellung dogmatisch dem Sohne Gottes gleichgestellt werden solle. Christus setzt, ganz dem Beschauer zugewendet, seiner Mutter, die in einer etwas ungelenten Gebetshaltung sich ihm zuneigt, die Krone auf. Zwei Gruppen von Engeln, sechs Heilige und die zwei Stifter sind Zeugen



Bild 323. Himmelfahrt und Krönung Mariens.  
Holzschnitt von Dürer.

der feierlichen Handlung. Etwas anders geartet ist die Coronatio in S. Maria in Trastevere: Christus sitzt in der Mittellinie der Apsis und legt seinen rechten Arm um die Schulter seiner Mutter, die in der Tracht einer byzantinischen Kaiserin neben ihm thront. Auf der gleichen Linie stehend bilden rechts vier, links drei Heilige die Zeugen des Vorganges; nach unten wird das Bild abgeschlossen durch einen schmalen Streifen mit dem Lamm Gottes und den Apostellämmern. Man schreibt gewöhnlich diesen Apsidenschmuck einem unbekannten Mosaizisten etwa aus dem

Jahre 1140 zu. Allein sollte Cavallini, der um 1291 den oben beschriebenen Wand-  
schmuck mit der Dormitio erstellte, am Hauptbild gänzlich unbeteiligt sein? Ich  
gebe zu, daß die sieben Heiligenfiguren in ihrer kurzen, gedrungenen Gestalt



Bild 324. Krönung Mariens. Mosaik von Torriti.

nichts von Cavallinis Manier an sich tragen; aber Christus und die königliche Mutter  
neben ihm auf dem Thron erinnern an seine Darstellungsweise im Gerichtsbild in  
S. Cecilia. Ich glaube darum, daß Cavallini, angeregt durch Torriti, nach Fertigstellung  
Künste, Ikonographische Prinzipienlehre etc.



des unteren Wandzyklus das Hauptbild in der Concha verändert hat und an Stelle einer Majestas Domini, wozu allein die aus den Wolken ragende Hand Gottes paßt, die Coronatio B. M. V. einfügte. Eine ähnliche Umarbeitung eines älteren Majestas-Bildes mit den vier Evangelistensymbolen zu einer Coronatio haben wir auch in dem an der innern Eingangswand über dem Hauptportal des Florentiner Domes befindlichen, dem Gaddo Gaddi zugeschriebenen Gemälde vor uns. Wohl sind Engel und Heilige oft Zeugen der Krönung, aber niemals die evangelistischen Zeichen wie hier.

9. Vom 15. Jahrhundert ab gerät das Koimesisbild in der italienischen Kunst allmählich in Vergessenheit; die Coronatio hat diese wie auch die übrigen Szenen der Legende stark in den Hintergrund gedrängt. Sie wird zum großen Schaustück, mit dem man im 15. Jahrhundert in der Form von Wand- und Tafelgemälden unzähligemal die Kirchen schmückte. Die heiligen Gestalten sitzen jetzt nicht mehr im engen Rahmen einer Mandorla auf einem Throne, sondern der Vorgang wird in den freien Himmelsraum verlegt, von Wolkenballen umlagert und in Lichtströme getaucht; Engel und Heilige wohnen ihm bei. Im Gegensatz zur deutschen Gewohnheit vollzieht die Krönung immer Christus allein. Typisch für die italienische Kunst seit Giotto ist auch die Profilstellung der Mutter Gottes und Christi.

Vgl. C. Jocelyn Ffoulkes, *Le Couronnement de la Sainte Vierge*: Revue de l'art chrétien 1898 S. 42 ff. u. 117 ff. — Zu den spätesten Darstellungen des Todes Mariä in Italien gehören die Bilder von Vittore Carpaccio (gest. 1523; vgl. Klassischer Bilderschatz Nr. 260) und Caravaggio (gest. 1609) im Louvre (abgeb. bei Bourgnaud a. a. O. S. 249). Außerhalb Italiens hat sich bekanntlich auch Rembrandt noch einmal an dem Motiv versucht und „die alte Darstellung zu einer halb holländischen, halb jüdischen Szene verarbeitet. Den Aposteln gibt er Turbane, dem Petrus eine phantastisch umgeformte Bischofsmütze. . . . Das Ganze ist eine willkürlich in neue Formensprache gekleidete Szene ohne religiöse Tiefe“ (Beissel II S. 377).

Da die gotische Chorbildung, die auch in Italien seit dem 14. Jahrhundert immer mehr aufkam, sich für Darstellungen großen Stiles, wie sie Torriti und andere im 13. Jahrhundert schufen, nicht mehr eignete, so erscheint jetzt die Krönung auch außen an den Fassaden (Orvieto und Siena) und an den Portalen (Dom von Neapel und Messina). In der Fassung der Krönungsszene hat Giotto's Vorgehen, wie in so vielen andern Motiven, bahnbrechend gewirkt, und sein Bild in S. Croce zu Florenz (abgeb. Venturi S. 408) diene als Muster für die meisten Kompositionen innerhalb der Florentiner Kunst (vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 193). Maria und Christus sitzen auf demselben Thron, Maria immer rechts, in der Profilstellung einander gegenüber. Christus setzt seiner Mutter mit beiden Händen die Krone auf. In den Uffizien zu Florenz befinden sich eine Reihe von Tafelgemälden mit der Coronatio, die nahe Beziehungen zu Giotto aufweisen, so ein Bild von Niccolò di Pietro Gerini (1373) (abgeb. bei Venturi S. 417), von Lorenzo Monaco (1413; abgeb. ebd. S. 416), von Jacobo da Casentino. Ferner sei erinnert an das Bild des Niccolò di Lorenzo in S. Croce in Florenz, an ein großes Altargemälde, angeblich von Orcagna, in London (Nationalgalerie) und an die Krönung Mariä von Bernardo Daddi in der Berliner Galerie (vgl. Vitzthum, B. Daddi, Leipzig 1903). Wie H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 193 feststellt, haben die oberitalienischen Künstler der Frührenaissance in der Darstellung der Krönung Mariens ihre Besonderheiten: Christus setzt seiner Mutter die Krone nicht mit beiden Händen aufs Haupt, sondern nur mit der Rechten und hält in der Linken das Szepter, wie wir das übrigens auch in Deutschland bei spätgotischen Werken vielfach beobachten. Alle Chöre der Engel und viele Heilige wohnen der Handlung bei, so daß der Beschauer den Eindruck eines ungewöhnlichen prunkvollen Festes bekommt. Das gilt ganz besonders vom Wandbild des Jacobo Avanzo im Oratorium S. Giorgio in Padua und von dem großen Fresko des Guariento im Dogen-



palast zu Venedig (abgeb. „L'Arte“ VII [1904] S. 395); auch die Krönung Mariä des Jacobello del Fiore in der Akademie zu Florenz ist hierher zu rechnen. Auf dem großen Marmoraltar der Gebrüder Masseigne in S. Francesco zu Bologna (1388) krönt Christus nach Florentiner Art Maria mit beiden Händen (siehe Abb. S. 414 bei Venturi).

Wesentliche Veränderungen hat das Bild der Coronatio B. M. V. im 15. Jahrhundert und in der Zeit der Hochrenaissance nicht mehr erfahren; man hält sich an die möglichst glanzvolle Gestaltung des Aktes, so Fiesole in seinen Tafelbildern in den Uffizien und im Louvre (Abb. Venturi S. 426 u. 427); und in seinen Fresken in S. Marco zu Florenz, das zu den eindrucksvollsten Krönungsbildern aller Zeiten gehört (Bild 325). Wir nennen ferner Filippo Lippi mit seinem grandiosen Apsidalbild in der Kathedrale von Spoleto. Manchmal bemühen sich die Künstler, den Anschein einer unberechtigten Gleichstellung Mariens mit ihrem göttlichen Sohne zu vermeiden,



Bild 325. Krönung Mariens. Fresko von Fiesole.

indem sie erstere eine Stufe tiefer anbringen, so Fiesole in seinem Louvrebild, auch Ghirlandajo im Rathaus zu Narni (Abb. Venturi S. 431), Pinturicchio in der vatikanischen Galerie (Abb. Venturi S. 437), Moretto (gest. 1555) in S. Nazaro e Celso zu Brescia (Bild 193 bei Beissel II). Raffael in seinem bekannten Bild in der Galerie des Vatikans hat die Szene der Krönung verhältnismäßig einfach gestaltet und in zwei Teile zerlegt: oben der Akt der Krönung und auf Erden die Apostel um das offene Grab geschart. Ähnlich komponierten sie auch Ghirlandajo und Pinturicchio in ihren beiden genannten Gemälden. Ich schließe diese Übersicht mit dem Hinweis auf die nach meinem Empfinden würdigste Lösung unseres Problems in dem Terracottarelief des Andrea della Robbia (gest. 1528) in der Osservanza bei Siena (Bild 326). Schon vorher hatte Luca della Robbia in Ognissanti zu Florenz (Venturi S. 428) den gleichen Gegenstand behandelt, aber seine Auffassung kann nicht recht befriedigen, denn die sieben Heiligen im Vordergrund sind an dem geheimnisvollen Vorgang innerlich

gar nicht beteiligt, und das Ganze wirkt stumpf und konventionell wie eine Werkstattarbeit von Gehilfen. Ganz anders die Coronatio des Andrea della Robbia; man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, den hoheitsvollen Heiland oder seine demütige Mutter, die in ergreifender Hingabe die Krone empfängt. Reizvoll sind oben die musizierenden Engel um den Krönungsakt gruppiert und unten würdige Heilige in mystischer Versenkung mit dem Ganzen in lebensvolle Beziehung gebracht. Als einziger unter den Italienern läßt meines Wissens Borgognone (gest. 1523) in seinem großen Wandbild der Chorapside von S. Simpliciano zu Mailand Maria von allen drei göttlichen Personen gekrönt werden.

10. Das endgültige Bild der Himmelfahrt Mariens hat erst die italienische Hochrenaissance im Anfang des 16. Jahrhunderts, freilich auf



Bild 326. Krönung Mariens. Relief von Andrea della Robbia.

Grund einer dogmatisch unrichtigen Vorstellung, geschaffen. Bis dahin hat man sich mit den Glorienbildern begnügt, die uns Maria in einer Mandorla zeigen, die von Engeln emporgetragen wird.

Seitdem sich die christlichen Künstler mit der Illustrierung der Legende vom Tode und der Verherrlichung Mariens beschäftigen, hat ihnen die Darstellung der Himmelfahrt die meisten Schwierigkeiten bereitet, denn sie ist eben eine Assumptio und keine Ascensio, d. h. Maria fuhr nicht wie Christus aus eigener Kraft in den Himmel, sondern wurde durch eine fremde Macht dahin erhoben. Darum hat man auch nicht die Darstellungsweise der Himmelfahrt Christi benützt, um die Assumptio seiner Mutter auszudrücken. Freilich Tutilo von St. Gallen hat dies auf der bekannten Elfenbeintafel versucht und die Assumptio einfach Ascensio genannt; aber die Künstler des frühen Mittelalters folgten ihm auf diesem Wege nicht. Sie versuchten den



Gedanken der Assumptio dadurch wiederzugeben, daß sie das Brustbild Mariens in einer Mandorla durch Engel nach oben tragen ließen; aber diese Darstellungsweise ist nicht eindeutig, weil man darunter auch die Hinwegnahme des „Seelchens“ verstehen kann und auch verstanden hat. Wie wurde nun in Italien die Himmelfahrt Mariens in der Frühzeit dargestellt? Der Erzbildner Bonanus hat im 12. Jahrhundert für den Dom in Monreale und jenen in Pisa Bronzetüren gegossen und auf beiden einen größeren biblischen Zyklus dargestellt, darunter auch die Himmelfahrt Mariens: Maria sitzt als Orante zwischen zwei Engeln auf einem Thron. Aber, wird man fragen, soll dadurch wirklich die Himmelfahrt dargestellt werden? Bonanus hat die Mehrdeutigkeit seines Bildes wohl auch gefühlt und darum die Inschrift beigefügt: „Assumpta est Maria in celum“. In der Schloßkapelle zu Palermo sieht man am Gewölbe der Prothesis Maria als stehende Orante in der Herrlichkeit des Paradieses. Auch dieses Mosaikbild wird durch eine Beischrift ausdrücklich als Assumptio bezeichnet (vgl. Sinding a. a. O. S. 53 f.). Die Meister der Frührenaissance haben nun anknüpfend an Versuche der Miniaturen, die wir oben kennen lernten, die Glorienbilder geschaffen, worin wir die Mutter Gottes sitzend von vorn, die Hände betend vor der Brust erhoben, in einer Mandorla sehen, die von Engeln emporgetragen wird. Besonders beliebt war die Marienglorie, ein Motiv, das übrigens auch der spätbyzantinischen Kunst nicht fremd war (vgl. Helge Kjellin, *Mariae Gloria*, en kretensisk Ikon, Kopenhagen 1926), in der sienesischen Kunst; man denke an das schöne Altärchen des Lippo Memmi in der Alten Pinakothek zu München und an ähnliche Bilder in der Akademie zu Siena (Pietro Lorenzetti), in der Nationalgalerie zu London (Matteo di Giovanni), an das Fresko des Simone Memmi im Campo Santo zu Pisa (Abb. Venturi S. 412). Orcagna hat am Tabernakel in Orsanmichele zu Florenz die Marienglorie mit der Sterbeszene verbunden (unser Bild 329). Masolino in der Nationalgalerie zu Neapel umgab die Madonna mit einem doppelten Kranz von Engeln (Venturi S. 429) und hat so zur Auflösung des harten Rahmenwerkes der Mandorla beigetragen. Unmittelbar über dem leeren Grab thront Maria, von Engelsköpfen umgeben und von zwei Heiligen verehrt, auf dem Bilde von Matteo Balducci, einem Schüler Pinturicchios, in der Kirche Santo Spirito zu Siena (Venturi S. 436); der heilige Vorgang ist hier aber zu aufdringlich in die irdische Landschaft hineingedrückt und läßt die Vorstellung einer himmlischen Verherrlichung nicht recht aufkommen. Vielleicht die schönste Marienglorie hat uns Sodoma im Jahre 1518 auf seinem Wandgemälde im Oratorium S. Bernardino zu Siena geschenkt (Bild 327): Maria, eine groß aufgefaßte Frauengestalt, belebt durch den Akt der Gürtelspende an Thomas, erhebt sich halb sitzend, halb schwebend, herausgelöst aus dem Rahmen der Mandorla, über dem offenen Grab, um das die Apostel, ganz erfüllt von dem sich vollziehenden Wunder, versammelt sind.

Damit ist das wirkliche Himmelfahrtsbild Mariens, die Ascensio, angebahnt, und Tizian hat es schon im gleichen Jahre in Venedig verwirklicht (Bild 328). Das Bild zerfällt in drei Zonen: unten die Apostel, ganz in Ekstase, wie wenn sie ihre Königin wieder herabholen oder mit ihr in den Himmel fahren wollten; in der Mitte Maria mit ausgebreiteten Armen frei und aus eigener Kraft emporschwebend; die Engelputten, die sie in kindlicher Lust im Halbkreis umgeben, tragen sie nicht mehr empor. Oben Gott Vater, bis zur Brust aus den Wolken hervorragend, nimmt aus der Hand eines als Erwachsener gestalteten Engels eine Krone entgegen. Im Jahre 1525 hat Tizian das gleiche Thema im Dom zu Verona wiederholt: Maria schwebt über Wolken mit gefalteten Händen und schaut abwärts zu den Aposteln, die um das offene Grab versammelt sind. Im Geiste Tizians hat alsdann Correggio zwischen 1525 und 1530 sein gewaltiges Kuppelgemälde im Dom zu Parma geschaffen; doch von den perspektivischen Kunststücken zu reden, in denen der Maler sich hier versucht, liegt für den Ikonographen keine Veranlassung vor (vgl. dazu Bourgnand a. a. O. S. 114 ff.). Rubens hat zwölfmal die Himmelfahrt Mariens dargestellt, am schönsten in der Kathedrale zu Antwerpen, und im Museum zu Brüssel. In den meisten Bildern schwebt Maria im freien Himmelsraum, von Putten gehoben und



geschoben, aber man hat nicht die Empfindung, als ob Maria der Hilfe dieser kleinen Wesen bedürfte. Guido Reni auf seinem Gemälde in der Alten Pinakothek zu München und Poussin ebenda lassen Maria durch große Engel emporgetragen werden. Aber die Folgezeit hält sich in der Hauptsache an die Anregung Tizians, d. h. aus der *Assumptio* ist eine *Ascensio* geworden (vgl. Beissel II S. 376 ff.).

11. Die Gürtelspende der Mutter Gottes an Thomas ist in der florentinischen und sienesischen Kunst ein sehr beliebter Vorwurf, weil im Dom von Prato bei Florenz die kostbare Reliquie des Gürtels Mariens aufbewahrt wird.



(Phot. Brogi.)

Bild 327. Himmelfahrt Mariens mit der Gürtelspende. Gemälde von Sodoma.

Nach dem lateinischen *Transitus*-Text war Thomas am Sterbebett Mariens nicht anwesend; aber auch er wird wunderbarerweise aus Indien nach Jerusalem gebracht und gerade in dem Augenblick auf den Ölberg geführt, in dem Maria in den Himmel fuhr. Als Maria ihn sieht und seine Bitte um den letzten Segen vernimmt, wirft sie ihm ihren Gürtel zu. Er begibt sich jetzt in das Tal Josaphat, wo er die andern Apostel am Grabe Mariens vorfindet. Petrus tadelt ihn und wirft ihm vor, Gott habe ihn zur Strafe für seine Zweifelsucht zu spät ankommen lassen. Thomas nimmt den Tadel demütig an und verlangt das Grab zu sehen; man zeigt es ihm, aber Thomas erklärt, der heilige Leichnam sei nicht im Grab. Petrus wiederholt

seine Vorwürfe, aber Thomas bleibt bei seiner Behauptung, ohne anzudeuten, was er auf dem Ölberg gesehen. Entrüstet öffnen jetzt die Apostel die Grabeshöhle und finden in der Tat das Grab leer. Jetzt erst berichtet Thomas, daß er auf dem Ölberg Maria in den Himmel habe auffahren sehen, und daß sie ihm ihren Gürtel als Andenken zurückgelassen habe. Soweit der Transitus-Text. Die Lokaltradition von Prato, wo dieser Gürtel als kostbare Reliquie aufbewahrt wird, hat die Legende weiter ausgesponnen (vgl. Jameson a. a. O. S. 320 ff. und Schnaase, Gesch. der bildenden Künste II<sup>2</sup> S. 410 f.). Ein Jüngling aus Prato, Michael dei Dagomari, machte den ersten Kreuzzug mit und verliebte sich in Jerusalem in die Tochter eines griechischen Priesters, in dessen Haus der Gürtel Mariens als kostbarer Schatz aufbewahrt und von eben dieser Tochter behütet wurde. Nach Überwindung vieler Schwierigkeiten kommt die Ehe zustande, und Michael erhält als Heiratsgut auch den Gürtel. Er flieht mit dem kostbaren Doppelschatz übers Meer nach Pisa und läßt sich wieder in Prato nieder, wo er in seinem Hause dem Gürtel eine Stätte der Verehrung bereitet. Das war im Jahre 1141. Aber es lag nicht in den Absichten der göttlichen Vorsehung, daß diese Reliquie nur einen einzelnen erfreuen sollte. Darum hatte Michael dei Dagomari viele Anfechtungen zu erfahren, bis er sich sterbend entschloß, den Gürtel dem Bischof von Prato, Uberto, zu über-



Bild 328. Himmelfahrt Mariens.  
Gemälde von Tizian.

Domes, in Orsanmichele von Orcagna (Bild 329), auf einem großen Wandgemälde als Teil des bekannten Marienzyklus von Ghirlandajo in S. Maria Novella und einem guten Fresko des Mainardi in S. Croce. Raffael gibt in seinem oben genannten Krönungsbild dem Thomas den Gürtel in die Hand, und auf dem ebenfalls schon genannten Wandgemälde Sodomas im Oratorium S. Bernardino zu Siena (Bild 327) spendet Maria das kostbare Andenken dem Thomas in Gegenwart der übrigen Apostel. Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt zwei und die Dresdener Galerie ein Bild mit der Gürtelspende aus der Sieneser Schule des 15. Jahrhunderts.

geben, der ihn im Hochaltar des Domes verwahrte. Als im Jahre 1312 ein Prateser die Reliquie zu stehlen versuchte, beschloß man den Dom zu einem würdigen Heiligtum des Mariengürtels umzugestalten, baute einen neuen Chor an und errichtete eine eigene Cappella della Cintola, die Agnolo Gaddi, ein Nachfolger Giotto's um 1365 mit dreizehn Fresken schmückte, in denen er die Geschichte des Gürtels, wie sie eben erzählt wurde, mit einem Marienzyklus verflocht. Die Gürtelspende hat also ihren Ausgangspunkt in Prato, wo sie noch öfters dargestellt ist, so auf Reliefs am Schrein des Gürtels, auf einem Gemälde von Taddeo Gaddi im Museum ebenda; ferner in Florenz an einem Portal des



## § 52. Die Wunder Unserer Lieben Frau

Seit dem 11. Jahrhundert kommen im Abendland neben der Legende vom Tod und der Verherrlichung Mariens eine große Fülle anderer Marienlegenden auf, in denen von wunderbaren Wirkungen berichtet wird, welche das Vertrauen auf Marias Fürbitte und die Andacht zu ihr hervorgerufen hat. Aber obgleich die volkstümlichsten Schriftsteller des hohen Mittelalters, wie Jakob a Voragine, Vinzenz von Beauvais, Honorius von Augustodunum, diese Wunder bei jeder Gelegenheit verwerten und die Prediger die marianischen Sermonen damit überhäufen, so gehen sie doch nur vereinzelt und lokal beschränkt in den christlichen Bilderkreis über, nämlich nur dann, wenn sie von der Liturgie übernommen wurden.

Wir handeln hier von diesen Marienlegenden selbstverständlich nur insoweit, als sie für die bildende Kunst in Betracht kommen, und verweisen des Näheren auf Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden (abgedr. aus den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften, Wien 1887—1891), ferner auf die übersichtliche Zusammenstellung des gesamten Stoffes von Kaulen im Freiburger Kirchenlexikon VIII S. 831 ff., Beissel I S. 489 ff. Einer der ersten, der solche Marienlegenden verbreitete und durch sein persönliches Ansehen und die Beliebtheiten seiner Schriften ihnen fast kanonische Bedeutung verschaffte, ist Gregor von Tours, der in „Gloria martyrum“ Kap. 8—11 (Mon. Germ. SS. rerum Merov. I S. 493 ff.) folgende fünf Wunder erzählt: 1. Kaiser Konstantin ließ der Mutter Gottes eine große Kirche erbauen; aber niemand war imstande, die schweren Säulen aufzurichten. Da erschien Maria dem Architekten und trug ihm auf, die Säulen von drei Kindern, die eben aus der Schule kamen, aufstellen zu lassen. Mühelos gelang es diesen. 2. In der Kirche zu Marsal in der Auvergne, wo man Reliquien der Mutter Gottes verwahrte, wollte Gregor eines Nachts die Vigil begehen; als er sich der Kirche näherte, fand er sie hell erleuchtet, obwohl kein materielles Licht in ihr angezündet war. 3. Zu großer Verbreitung gelangte die Legende vom Judenknaben (siehe die Literaturnachweise bei Beissel S. 493). Der Sohn eines jüdischen Glasarbeiters besuchte mit christlichen Knaben oft die Kirche. Eines Tages kommunizierte er mit ihnen in einer Marienkirche und erzählte zu Hause von der wunderbaren Speise, die er genossen. Voll Zorn warf der Vater den Knaben in einen glühenden Ofen. Auf die Hilferufe der Mutter lief die ganze Stadt herbei, und man zog das Kind unverletzt aus den Flammen. Es erklärte: „Die Frau, welche in jener Kirche, wo ich das Brot erhielt, auf einem Throne sitzt und ein Kind auf ihrem Schoße trägt, hat mich mit ihrem Mantel bedeckt, damit das Feuer mir nicht schade.“ 4. In einem großen Kloster zu Jerusalem lebten viele Mönche, die wiederholt in Not gerieten. Auf die Fürbitte der Mutter Gottes hin füllten sich wunderbarerweise ihre Vorratskammern. Als sie einige Jahre später vollständig verarmt waren, brachte der Abt und seine Mönche eine ganze Nacht betend in der Kirche zu, um die Fürbitte Mariens anzurufen. Nach ihrem Weggang erschien ein Engel in der Kirche und legte eine große Menge Goldstücke auf den Altar. 5. Eines Tages kam Gregor von Tours durch einen Ort, in dem ein Haus in Flammen stand. Er löschte den Brand, indem er das Haus mit seinem Brustkreuz, in dem sich Reliquien der Mutter Gottes befanden, segnete. — Alle diese Mirakel sind auf Glasgemälden des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale von Le Mans dargestellt (vgl. Mâle II Fig. 136 u. 137). Die Geschichte vom Judenknaben wird hier sogar zweimal ausführlich geschildert (siehe ebd. S. 266). Im frühen und hohen Mittelalter vermehrten sich die Wunderberichte ins Ungemessene; der Kanonikus Gautier de Coincy in Soissons übertrug sie ins Französische und setzte sie in Reime (vgl. Poquet, Les miracles de la Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy [gest. 1236], Paris 1857). Die Mirakel Unserer Lieben Frau blieben in Deutschland wie in Frankreich die Lieblingslektüre des gläubigen Volkes, und noch im späteren





(Phot. Alinari.)

Bild 329. Darstellung der Gürtelspende  
auf einer Skulptur von Orcagna mit Tod und Glorie Mariens.

Mittelalter hat man solche Texte wie heilige Bücher illustriert; ich verweise auf „Miracles de Notre Dame, Pariser Nationalbibliothek Ms. fr. Nr. 9198; die Miniaturen herausgegeben Paris 1905, mit reizenden Illustrationen, z. B. Maria rettet einen Dieb (Bild 330), und ein Lilienstock wächst aus dem Grab eines Ritters, der Zisterzienser geworden war, aber kein Gebet als das Ave Maria mehr lernen konnte (Bild 331).

In die öffentliche kirchliche Kunst gingen solche Mirakeldarstellungen nicht über. Diese Bevorzugung wurde nur solchen Legenden zuteil, die in die kirchlichen Lektionarien aufgenommen und in der zweiten Nokturn des Breviergebetes gelesen wurden. Das trifft bei den oben angeführten Wundern aus Gregor von Tours



Bild 330 u. 331. Miniaturen aus einer Pariser Handschrift mit Darstellung von Marienlegenden.

zu und bei der Legende des Theophilus (vgl. die Literatur bei Beissel S. 97 und *Analecta Boll.* XXI S. 249 ff.), die sich der größten Beliebtheit unter allen Marienlegenden erfreute. Theophilus war der Gehilfe seines Onkels, des Bischofs von



Adana in Zilizien, in der Verwaltung der Diözese. So groß war sein Ansehen, daß man ihn nach dem Tode des Bischofs zu dessen Nachfolger erheben wollte. Aus Demut schlug er die Wahl ab und wollte sich mit der Stelle eines Vizedominus auch unter dem neuen Bischof begnügen. Doch dieser setzte den Theophilus ab. Voll Verzweiflung über diese ungerechte Behandlung wandte er sich jetzt an den Teufel und unterschrieb einen Vertrag, wodurch er Christo und Maria widersagte, und versprach, den bösen Geistern in alle Ewigkeit gehören zu wollen, wenn sie ihm den verlorenen Posten wieder verschafften. Ein Jude, in magischen Künsten bewandert, hatte ihn diesen Weg gewiesen. Der Pakt wird rechtskräftig abgeschlossen, Theophilus unterschreibt mit seinem Blute und siegelt mit seinem Ring. Aber, merkwürdig! am folgenden Tag berief ihn der Bischof in die Kirche und setzte ihn wieder in ehrenvoller Weise in sein altes Amt ein. Jetzt wird Theophilus von den heftigsten Gewissensbissen erfüllt. Doch er faßt Vertrauen zur Gottesgebärerin, der mächtigen Herrin des Himmels, die stets überaus mild gewesen sei gegen alle reuigen Sünder. Vierzig Tage lang ging er zur Marienkirche, weinte, betete und fastete. Eines Nachts, als er lange vor dem Bilde der heiligen Jungfrau gebetet hatte, schläft er in der Kirche ein. Er träumt, Maria sei ihm erschienen und habe ihm das Pergamentblatt, auf dem er sich dem Teufel verschrieben, zurückgebracht. Der Traum war aber Wirklichkeit, denn er hatte den Teufelsvertrag beim Erwachen in seiner Hand und so Gewißheit, daß ihm Gott verziehen habe. Theophilus eilt zu seinem Bischof und teilt ihm vor versammeltem Volk sein Vergehen mit und erzählt, wie er durch die Vermittlung der Mutter Gottes Verzeihung erlangt habe. Diese Legende nun ist zweimal in Form von Skulpturen an Notre-Dame zu Paris, nämlich am Nordportal und an der Wand der Nordseite, dargestellt; ferner ist sie ausführlich geschildert in einem Glasgemälde zu Laon, in einem solchen zu Beauvais und in zwei Fenstern zu Le Mans (vgl. *Mâle* II S. 261 ff.; *Poquet* a. a. O. S. 29 ff.; *Revue de l'art chrétien* V [1894] S. 257; *Didron*, *Annales archéol.* IV S. 396; XV S. 283; XXII S. 276 278 280; XXIII S. 81). Vgl. auch die Wandgemälde mit der Theophiluslegende aus dem 14. Jahrhundert in der Kirche von Laval (*Revue de l'art chrétien* 1910 S. 235 mit Abb.). Naiv, aber anschaulich hat die Legende Konrad von Scheyern in seinem Matutinalbuch (cod. lat. 17401 saec. XIII zu München) illustriert (vgl. K. Plenzat, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*, Berlin 1926). Es sei hier noch an ein Gemälde des Niccolò da Foligno aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in der Galleria Colonna zu Rom erinnert, auf dem Maria den Teufel vertreibt, der einer Mutter das Kind rauben will (Bild 332).

## SECHSTES KAPITEL

### EINZELBILDER CHRISTI

#### Literatur:

a) Bücher: W. Bayliss, *Rex regum. A painters study of the Likeness of Christ*. London 1898. — James Burns, *The Christ Face in Art*. London 1907. — Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris 1843. — L. Dietrichson, *Christusbilledet*. Kopenhagen 1880. — E. v. Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende: Texte und Untersuchungen zur altchristlichen Literatur N. F. Bd. III*. Leipzig 1899. — Fink, *Die Christusdarstellungen in der bildenden Kunst*. Breslau 1907. — Gaffre, *Les portraits du Christ; études d'iconographie religieuse*. Paris 1902. — Glückselig, *Christus-Archäologie. Studien über Jesus Christus und sein wahres Ebenbild*. Prag 1863. — J. S. Gretser, *Syntagma de imaginibus non manu factis*. Regensburg 1734. — W. Grimm, *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder: Kleine Schriften von W. Grimm, hrsg. von Hinrichs III* S. 138 ff. Gütersloh 1883. — Grimouard de Saint-Laurent, *Revue de l'art chrétien* I II III XII XIII XIV. — A. Hauck, *Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst*. Heidelberg 1880. — Heaphy, *Likeness of Christ*. London 1880. — Mrs. Jameson and Lady Eastlake, *The History of Our Lord I u. II*. London 1857. — Jenner, *Christ in Art*. London 1906. — F. Johnson, *Have we the Likeness of Christ?* Chicago 1902. — N. Kondakoff, *Iconographie Christi* (russisch). St. Petersburg 1908. — Kraus, *Art. „Jesus Christus“ in der Real-Enzyklopädie*



der christlichen Altertümer II S. 115 ff. — Ders., K. G. I S. 176 ff.; II 1 S. 281 ff. — O. Mannström, Kristlig Konst I: Kristusbilden. Stockholm 1919. — F. de Mely, Le saint Suaire de Turin, est-il authentique? Les représentations du Christ à travers les âges. Paris 1902. — N. Müller, Art. „Christusbilder“ in der Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie IV, 3. Aufl., S. 63 ff. — Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen. 2 Hefte. Altona 1825. —



Bild 332. Maria vertreibt den Teufel.  
Gemälde von Niccolò da Foligno.

(Phot. Alinari.)

K. Pearson, Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Straßburg 1887. — F. Poulsen, Das Christusbild in der ältesten Christenheit. Aus dem Dänischen übersetzt von Gerloff. Dresden-Leipzig 1914. — H. Preuß, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. Leipzig 1915. — Joh. Reiske, Exercitationes hist. de Imaginibus Iesu Christi. Jena 1685. — W. Rothes, Christus in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte.

Köln o. J. — W. Steinhausen, Das Bild Christi in der bildenden Kunst. 1908. — Gg. Stuhlfauth, Die „ältesten Porträts“ Christi und der Apostel. Berlin 1918. — Wilpert II S. 1098 ff.

b) Aufsätze in Zeitschriften: H. v. Blomberg, Über die malerische Darstellung der Person Christi: Christliches Kunstblatt 1866 u. 1867. — v. Edt, Die Darstellung des Christus-Anlitzes: Organ für christliche Kunst 1863 S. 267 ff. — R. Hoffmann, Das Christusbild in Kunst und Leben: Beweis des Glaubens XXXIX S. 333 ff. — E. Höhne, Wandlungen des Christusbildes bei seiner Wanderung durch die Geschichte: Ebd. 1904. — H. Holtzmann, Über die Entstehung des Christusbildes der Kunst: Jahrbuch für protestantische Theologie 1877 S. 189 ff. — Ders., Ebd. 1884 S. 71 ff. — G. Lasch, Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1904. — F. de Mely, Les plus anciennes représentations du Christ: Revue archéol. XL S. 41 ff. u. 309 ff. — W. Rothes, Das Antlitz des Heilandes in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance: Kunstfreund XX S. 97 ff. — V. Schultze, Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes: Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben 1883 S. 301 ff. — A. Wächter, Alte und neue Christusbilder: Deutsch-evangelische Blätter 1902 S. 501 ff. — E. Wüschel-Becchi, Die ältesten Christusbilder unseres Herrn und Erlösers: Kunstfreund XX S. 111 ff. u. 123 ff.

### § 53. Die sog. authentischen Christusbilder

1. Es existieren eine Anzahl von Bildern Christi, die den Anspruch machen, zu seinen Lebzeiten oder doch bald danach entstanden zu sein. Sie sind alle unecht und byzantinischen oder mittelalterlich-abendländischen Ursprungs.

a) Bilder, die bestimmten Künstlern zugeschrieben werden. In Rom wird nachweisbar seit dem 8. Jahrhundert ein angeblich von dem Evangelisten Lukas gemaltes Christusbild in hohen Ehren gehalten. Es wird in einem reichen Silberschrein im Oratorium Sancta Sanctorum als eines der größten Heiligtümer Roms verwahrt. Wilpert konnte es im Jahre 1907 genau untersuchen (vgl. L'Arte 1907, Heft 3 u. 4 in R. Q. 1907 S. 65 ff.) und fand, daß das ursprüngliche Bild eine Holztafel ist, auf der die Gestalt des Erlösers in ganzer Figur gemalt war. Im 12. Jahrhundert oder noch früher überzog man das bis zur Unkenntlichkeit beschädigte Bild mit einem Leinwandstreifen, der mit einem spätbyzantinischen Christusbild nach Art des Edessenum bemalt ist (vgl. Wilpert II S. 1101 ff. und Taf. 139 1; Dobschütz a. a. O. S. 64 ff.). Ferner besitzt die Vatikanische Bibliothek ein angeblich von Lukas gemaltes Bild (bei Heaphy a. a. O. Taf. iv). In die Kathedrale von Tivoli soll Papst Simplicius ein Lukasbild geschenkt haben (vgl. Wilpert a. a. O. S. 1117 u. Taf. 244). Auch Viterbo und Trevignano rühmen sich des Besitzes authentischer Christusbilder, die Lukas gemalt habe (vgl. Wilpert a. a. O. Fig. 524 u. 525). In den drei letzten Fällen handelt es sich um Christusbilder, wie sie von römischen Künstlern im 12. und 13. Jahrhundert unter dem Einfluß des Mosaiktypus geschaffen wurden.

Als Bildhauer soll sich Nikodemus betätigt haben, und es wird ihm der berühmte Volto santo in Lucca zugeschrieben. Wir wissen aber, daß diese in der Ärmeltonika am Kreuze hängende Christusfigur nicht vor dem 8. Jahrhundert entstanden ist.

b) Christusbilder, die auf übernatürliche Weise entstanden sein sollen (Achiropoiten).

1. Die heiligen Leichentücher (Sindones). — Man kennt bis jetzt zwei- und vierzig Leichen- oder Schweißtücher, die an verschiedenen Orten des Abend- und Morgenlandes als Andachtsgegenstände in hohen Ehren stehen, weil auf ihnen in mehr oder minder deutlichen Spuren die Gestalt des Heilands aufgeprägt ist. Sie alle machen den Anspruch, jenes Tuch zu sein, in das der Heiland bei der Grablegung eingewickelt wurde, und in das sich sein Bild wunderbarerweise eindrückte. Alte und neue Kopien zeigen die Vorder- und Rückseite eines Leichnams, die dem Kenner sofort den Eindruck erwecken, daß es sich um Darstellungen des späteren Mittelalters handle. Als Ort der Entstehung haben wir uns Burgund und Savoyen zu denken, denn hier ist der Kultus der heiligen Leichentücher mit der

Abbildung des Leichnams Jesu im 14. Jahrhundert stark verbreitet. Das berühmteste Leichentuch befand sich in der Kollegiatkirche zu Lirey in der Diözese Troyes, wo es das Ziel großartiger Pilgerfahrten war. Aber mehrere Bischöfe von Troyes sahen sich schon im 14. Jahrhundert genötigt, gegen die abergläubische Verehrung des Tuches einzuschreiten und die Reliquie für unecht zu erklären. Im Jahre 1389 konnte Pierre d'Arcis, Bischof von Troyes, dem Papst mitteilen, wie das Bild auf dem Linnentuch entstanden war, und den Namen des Künstlers nennen, der es gemalt hatte. Daraufhin verbot Papst Klemens VII. die öffentliche Schausstellung des Sudariums. Das hinderte aber nicht, daß das angebliche Leichentuch später als kostbarer Besitz nach Chambéry und im Jahre 1694 durch Viktor Amadeus II. von Savoyen in die herzogliche Grufkapelle nach Turin gebracht wurde. Gelegentlich einer neuen Schausstellung im Jahre 1898 entbrannte der Streit um die Echtheit aufs neue (vgl. F. de Mely, *Le Saints Suaire de Lirey-Turin*, Paris 1900 und das oben genannte Werk desselben Autors; siehe auch Dobschütz a. a. O. S. 72 ff.).

2. Das Bild von Edessa (Abgar-Bild). Eusebius teilt bekanntlich in seiner Kirchengeschichte I c. 13 einen Brief mit, den Fürst Abgar Ukamâ von Edessa (zwischen 4 v. Chr. und 7 n. Chr. und wieder von 13 bis 50 n. Chr. regierend) an Jesus richtete. Dazu kommt ein merkwürdiges Antwortschreiben Jesu und ein Bericht über die Sendung des Thaddäus nach Edessa. Obwohl Eusebius ausdrücklich versichert, daß er diese Stücke in syrischer Sprache im Archiv zu Edessa gefunden habe, so gelten sie doch allgemein als unecht.

Doch verliert sich diese Vorstellung bald, und vom 6. Jahrhundert an ist das Edessenum ein Achiropoiiton, d. h. ein nicht von Menschenhand gefertigtes Bild, das Christus selbst dem Abgar übersandt habe. Bis zum Jahre 944 blieb es in Edessa; dann kam es nach Konstantinopel, wo es unter dem Namen „heiliges Mandyllion“ in der Marienkapelle des kaiserlichen Bukoleonpalastes verwahrt wurde. Als die Lateiner Byzanz erobert hatten, habe Balduin II. im Jahre 1247 das Abgarbild neben vielen andern byzantinischen Heiligtümern an Ludwig den Heiligen abgetreten. Doch macht seit dem 14. Jahrhundert auch Genua, wohin es ein gewisser Lionardo Montaldo als Geschenk des griechischen Kaisers gebracht haben soll, Anspruch auf das echte Abgarbild (vgl. Garrucci Taf. 106), während man es in Rom schon seit dem 13. Jahrhundert in S. Silvestro in Capite verehrte (Bild 333). Vgl. die ausführliche Darstellung bei Dobschütz a. a. O. S. 102 ff. Nach den vorhandenen Kopien zu urteilen, sind die Abgarbilder byzantinische Erzeugnisse der Verfallzeit; darum war es auch

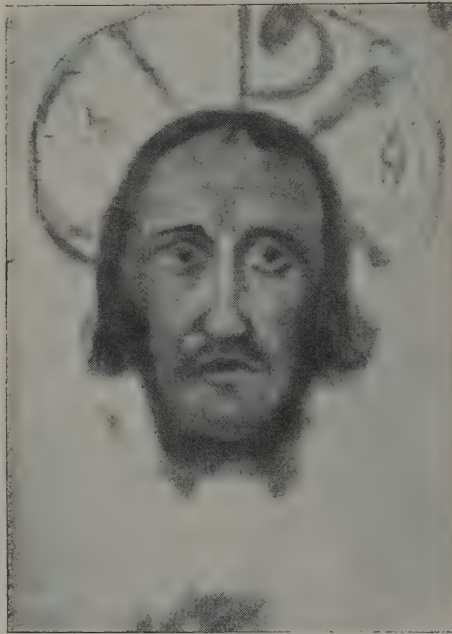


Bild 333. Christusbild  
in der Kirche S. Silvestro in Capite  
zu Rom.

An die hier geschaffene Tradition knüpft nun die erst im Jahre 1876 bekannt gewordene „Apostellehre“ des Thaddäus an (vgl. Bardenhewer, Geschichte der altchristlichen Literatur I S. 453 ff.), und der unbekannte Verfasser der „Doctrina Addaei“ weiß zu berichten, wovon Eusebius noch nichts sagt, daß Hannan, der Archivar und Hofmaler des Fürsten Abgar von Edessa, von diesem als Abgesandter zu Jesus geschickt worden sei und bei dieser Gelegenheit ein Bild von Jesus gemalt habe, das er seinem Herrn über-



ein ganz unglücklicher Versuch von Glückselig, in seiner „Christus-Archäologie“ auf Grund der vorhandenen Repliken des Edessenums das echte Abgarbild graphisch rekonstruieren zu wollen.

3. Das Veronika-Bild. Es kann sich hier nicht darum handeln, auf die literarische Seite der komplizierten Veronikalegende, die bis in die neuere Zeit hinein im Fluß geblieben ist, näher einzugehen, und es sei auf die ausführliche Untersuchung bei Dobschütz a. a. O. S. 197 ff. und Pearson a. a. O. hingewiesen. Der Kern der Legende ist folgender: Eine Frau, die sich Christi Lehre angeschlossen hatte, kam in den Besitz eines Bildes des Meisters, das auf ein Tuch gemalt oder auf irgend eine Weise demselben aufgedrückt worden war. Wider ihren Willen mußte sie ihren Schatz nach Rom vor den Kaiser Tiberius bringen, der an einem unheilbaren Übel litt und durch die Verehrung des Bildes Heilung fand. Bei dieser Gelegenheit kam die Blutschuld des Pilatus an Jesus zur Kenntnis der römischen Behörden. Die Frau blieb im Abendland und wurde nach ihrem Tode hier unter dem Namen Veronika als Heilige verehrt mit dem 4. Februar als Gedächtnistag. Entstanden ist die Veronikalegende im 6. bis 7. Jahrhundert durch Verschmelzung der Paneaslegende mit den Pilatusakten. Was erstere betrifft, so erzählt bekanntlich Eusebius in seiner Kirchengeschichte (VII c. 18), daß sich in Caesarea Philippi (Paneas) vor dem Hause, in dem ehemals die von Jesus von zwölfjähriger Krankheit geheilte blutflüssige Frau gewohnt habe, eine Erzstatue befand, die Jesus darstellte, wie er eben das Wunder verrichtete. In den Pilatus-



Bild 334. Christusbild  
in der Peterskirche zu Rom.  
(Sog. Schweiß Tuch der Veronika.)

akten ist die blutflüssige im Besitze eines wunderkräftigen Tuchbildes Jesu; ihr Name ist nach den besten Handschriften Beronike = Veronika. Nach den ursprünglichen Versionen gelangte Veronika auf ganz natürliche Weise in den Besitz des Bildes: sie hat es sich malen lassen. Aber eine in Deutschland im 11. Jahrhundert entstandene Pilatuslegende weiß zu melden, daß Veronika sich während der öffentlichen Lehrjahre des Herrn eines Tages mit Leinwand auf dem Wege zu einem Maler befand, um sich ein Bild von Jesus anfertigen zu

lassen. Da sei ihr der Herr begegnet, habe die Leinwand an sein Gesicht gedrückt und sich so selbst porträtiert. Durch die „Legenda aurea“ gelangte diese Erzählung zur weitesten Verbreitung (vgl. Dobschütz S. 278\* Nr. 8). Ihre endgültige Ausgestaltung erfährt die Legende um 1300 in Frankreich durch die Bibel des Roger von Argenteuil (vgl. Dobschütz S. 251 u. 304\*). Hier wird das Veronikabild in die Leidensgeschichte eingerückt. Veronika sei dem Herrn auf dem Kreuzweg begegnet und habe ihm aus Mitleid ein Tuch zum Abtrocknen des Schweißes gereicht und es mit dem Abdruck der Gesichtszüge zurückerhalten. In dieser Form hat die Legende in der katholischen Volksandacht fast kanonisches Ansehen erlangt.

Herausgewachsen ist sie aus der Tatsache, daß man in Rom seit dem frühen Mittelalter ein Tuchbild mit dem Antlitz Jesu verehrte. Bonifaz VIII. ließ es 1292 nach St. Peter übertragen, wo man es in der Karwoche und an einigen hohen Festtagen öffentlich zeigte und den Verehrern desselben große Ablassse gewährte. Diese konnten

auch vor Kopien gewonnen werden; das führte im hohen und späten Mittelalter zu zahlreichen Wiederholungen des Veronikabildes. Wirkliche Kopien des römischen Bildes sind diese Wiederholungen aber nicht, denn nur selten konnte jemand das ängstlich behütete Heiligtum in der Nähe betrachten, und Künstler, die in der Lage gewesen wären, das Original getreu wiederzugeben, konnten das Tuchbild nur aus großer Ferne sehen. Daher kommt es, daß die vielverbreiteten Veronikabilder keinen einheitlichen Typus geben. Ursprünglich hatte man in Rom die Vorstellung, im Veronikabild ein zu Lebzeiten Jesu entstandenes Achiropoiiton zu besitzen, denn dem ursprünglichen Achiropoiitenglauben war das Passionsbild fremd. Daraus entwickelte sich die Legende in ihrer ersten Fassung, die von einem Passionsbild nichts weiß. Erst als man gewahr wurde, daß das Veronikabild das leidende Antlitz des Herrn mit geschlossenen Augen darstellte, wurde das Tuchbild zum Sudarium, und die Legende trat in ihre spätmittelalterliche Entwicklung ein. Geschaffen hat das römische Veronikabild (Bild 334) ein spätbyzantinischer Künstler zu demselben Zweck, dem auch die Sindones dienten: man hat damit das „Heilige Grab“ am Karfreitag geschmückt, um dem Volke das Leiden Christi lebendig vor Augen zu führen. Da die Miniaturenzeichner des 13. Jahrhunderts und die Maler und Holzschnittkünstler des 14. und 15. Jahrhunderts das römische Veronikabild nicht kannten, zeichneter sie den Christuskopf so, wie er überliefert war, oder wie sie sich ihn vorstellten, unter dem Einfluß der Legende in der ursprünglichen Fassung: verklärt und leidenslos. Erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an tritt diese Form immer mehr zurück, und es erscheint auf dem Tuchbild, das sie von Veronika oder zwei Engeln oder den Apostelfürsten halten lassen, „das Haupt voll Blut und Wunden“ mit der Dornenkrone geschmückt. Dürer hat in seinem Veronikabild aus dem Jahre 1513 (oben Bild 100) das Motiv zur schönsten Entfaltung gebracht, indem er beide Auffassungen vereinigte: sein Veronikabild zeigt wohl den dornengekrönten Heiland, aber der leidende Zug des Antlitzes ist mit der Hoheit und Majestät des Gottessohnes gepaart (vgl. auch Wilpert II S. 1123 ff.).

2. Von zahlreichen andern „authentischen“ Christusbildern wissen wir nur noch aus literarischen Quellen. Es sei auf Dobschütz a. a. O. S. 40 ff. verwiesen.

3. Der Achiropoiitenglaube ist nach v. Dobschütz nichts anderes als eine Fortsetzung des altgriechischen Glaubens an Diipoiite, d. h. an wunderbar entstandene, „himmelentstammte“ Götterbilder. Dem Erweise dieser Behauptung ist seine ganze große Untersuchung gewidmet. Ich bin anderer Auffassung. Es ist richtig, daß der Glaube an die wunderbar entstandenen Bilder Christi im 6. Jahrhundert aufkam und große Verbreitung fand; aber die Wurzeln dieser Vorstellungen sind nicht in dem heidnischen Aberglauben zu suchen, von dem man in den christlichen Kreisen dieser Zeit nichts mehr wußte, und der von den christlichen Apologeten der früheren Zeit stets als töricht bekämpft und verspottet wurde. Herausgewachsen ist der christliche Achiropoiitenglaube aus der gesteigerten Bilderverehrung und dem eifrigen Reliquiendienst der justinianischen Zeit und der großen Verehrung, den das Edessenum überall genoß, denn darauf gehen letztlich alle Achiropoiiten zurück. Die Tatsache, daß Eusebius den angeblichen Briefverkehr Abgars mit Jesus kennt und mitteilt, hat der frühzeitig damit in Verbindung tretenden Nachricht von dem authentischen Christusbild auch bei den gebildeten Kreisen große Glaubwürdigkeit verliehen. Man hielt das Edessenum für echt, da seine Entstehung ja ganz einleuchtend erzählt wurde. Zum Achiropoiiton wurde es bekanntlich erst allmählich unter dem Einfluß des übertriebenen Bilderdienstes der Byzantiner.

## § 54. Die Entwicklung des Christusbildes in den ersten vier Jahrhunderten

**Literatur:** Dütschke, Ravennatische Studien S. 99 ff. — Grabar, La tradition des masques du Christ en Orient chrétien: Archives d'histoire de l'art II (1923) S. 1 ff. — J. Sauer, Die ältesten Christusbilder: Wasmuths Kunsthefte Nr. 7. Berlin o. J. — L. v. Sybel, Christliche Antike II S. 151 ff. — Cecil Torr, On Portraits of Christ in the British Museum. London 1898. — J. E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg i. Br. 1902. — Wilpert I S. 106 ff. 253 ff.

1. Die altchristliche Kunst kennt zwei Haupttypen des Christusbildes, den jugendlichen, bartlosen, und den bärtigen. Die drei ersten Jahrhunderte haben den Erlöser fast ausnahmslos jugendlich und bartlos dargestellt.

Wenn man zu richtigen Vorstellungen über das älteste Christusbild kommen will, hat man von den sog. authentischen Bildern, die alle Erzeugnisse der byzantinischen Hochblüte des Bildeidienstes sind, gänzlich abzusehen. Die archäologischen Funde der letzten Jahrzehnte und die Denkmäler der römischen Katakomben, wie sie seit den Tagen Bosios und De Rossis bekannt geworden sind, ergeben uns sichere Anhaltspunkte über die Beschaffenheit der ältesten Bilder des Erlösers. Zunächst ist zu beachten, daß man in den Anfängen des Christentums ein porträtmäßiges Bild von Christus zum Zwecke der kultischen Verehrung ebensowenig schaffen konnte und wollte, als man Passionsszenen schuf. Dazu kommt die andere Tatsache, auf die wir schon früher hingewiesen haben, daß nämlich an allen Kulturzentren zumal des Ostens, wo man am ehesten Bilder Christi erwarten sollte, die jüdenchristliche Vorstellung, daß die Gottheit und göttliche Offenbarungstatsachen an kultischen Orten nicht dargestellt werden dürfen, sich bis ins 4. und 5. Jahrhundert erhielt.

Eine einheitliche Vorstellung vom Aussehen Christi gab es zudem nicht, da die neutestamentlichen Schriftsteller über seine leibliche Gestalt nichts berichten. Fast möchte es scheinen, daß man schon in der apostolischen Zeit keine deutliche Vorstellung mehr von der leiblichen Gestalt des Herrn gehabt habe, denn Paulus schreibt 2 Kor. 5, 16: „Wenn wir auch Christum dem Leibe nach gekannt haben, so kennen wir ihn jetzt nicht mehr.“ Aber der Apostel will sicherlich, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, einen anderen Gedanken ausdrücken und sagen: Ob Jude oder Heide, Gebildeter oder Ungebildeter, ist mir gleichgültig; ich schätze die Menschen nur insofern, als sie Christo ähnlich sind, wie auch Christus für mich nicht als Sprößling Abrahams in Betracht kommt, sondern nur in der Eigenschaft als Gott und Erlöser. Dieser paulinische Gedanke lebt unter den späteren Theologen fort; sie verbinden damit die Stelle des Propheten Isaias 53, 2 und gelangen so zu überraschenden Behauptungen über die körperliche Gestalt Christi. Noch der hochangesehene Cyrill von Alexandrien schreibt im 5. Jahrhundert (Glaphyra in Exod. 1, 4): „Das Aussehen, mit dem Christus unter den Menschen erschien, war das allerunschönste. Gegenüber seiner kümmerlichen Menschennatur war die göttliche von unvergleichlicher Herrlichkeit.“ Ähnlich haben sich schon Justin der Märtyrer, Apol. I c. 52, Dial. cum Tryphone c. 14 85 88 121 und Klemens von Alexandrien, Paedag. III 1 und Stromata III 17; VI 17, ausgesprochen. Gegen den Heiden Celsus, der sich über den „kleinen, unansehnlichen und häßlichen“ Christengott lustig gemacht hatte, betont Origenes (Contra Celsum VI 75), daß Christus nach der Schrift zwar körperlich unansehnlich, aber nicht häßlich war. Tertullian endlich spricht ihm (De carne Christi c. 9) jede menschliche Wohlansehnlichkeit wie überirdische Herrlichkeit ab. Das hindert ihn aber nicht, seinen freudigen Glauben an den Gottesgesandten zu bekennen: „Wie immer sein armseliges Körperchen war, welche Haltung und welches Aussehen hatte er denn? Ob es nun unscheinbar, ob gewöhnlich, ob unansehnlich war, immer wird es mein Christus sein, denn als solchen kündigte er sich in seinem Aussehen und seinem Auftreten an“ (Adv. Marcionem III 17). Alle diese Äußerungen altchristlicher Kirchen-



schriftsteller über die Unansehnlichkeit Jesu gehen auf Is. 53, 2 zurück: „Gestalt und Schönheit hat er nicht; wir sehen ihn, aber da ist keine Gestalt, und wir verlangen sein nicht.“ Aber sie unterlassen, die folgenden Verse 3-5 beizufügen, aus denen sich ergibt, daß der Prophet den Erlöser nicht überhaupt beschreiben will, sondern den Zustand schildert, in den er durch die Geißelung und Kreuzigung versetzt wurde. Man hat jene Stelle so stark betont, weil sowohl die Doketen als auch die Gnostiker die wahre Menschheit des Erlösers leugneten, ihm eine höhere, übermenschliche Natur mit einem Scheinleib zuschrieben.

Mit dem Absterben dieser Häresien verschwinden auch Behauptungen genannter Art. Wenn Cyrill von Alexandrien noch einmal darauf zurückkommt, so tut er es, weil zu seiner Zeit der Streit über die beiden Naturen in Christus entbrannt war. Auf die bildliche Darstellung Christi blieben sie ohne Einfluß; und jene Christusbilder, die wir häßlich finden, sind dies nur infolge des künstlerischen Unvermögens ihrer Verfertiger. — Die Vorstellungen über Christus, wie sie gleich beim Entstehen der christlichen Kunst zum Ausdruck kommen, bewegen sich in ganz anderer Richtung. Man stellte den Herrn entsprechend dem symbolischen Charakter der gesamten Kunstbetätigung symbolisch unter der Gestalt eines jugendlichen Hirten dar, der ein Lamm auf den Schultern trägt oder mehrere Schafe um sich versammelt. Die klassischen Beispiele dafür sind die Marmorstatue im Lateran (Bild 335) und das Mosaikbild in der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna (vgl. H. Bergner, *Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst*, Berlin 1890; L. Clausnitzer, *Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst*, Erlangen 1904 [Diss.]; L. v. Sybel, *Christliche Antike I* S. 240 ff.; O. Wulff, *Altchristliche Kunst* S. 63 ff.). Die Vorstellung von Christus als dem Hirten wurzelt selbstverständlich in der Heiligen Schrift, und zwar mehr in alttestamentlichen Stellen, wie Ez. 34, 23; 37, 24; Is. 40, 11, als in Joh. 10, 11 ff. und Luk. 15, 4. Aber warum hat man diesen geheimnisvollen Gotthirten, unter dessen Bild das Alte Testament den Erlöser in seiner dreifachen Würde als Priester, König und Prophet zusammenfaßte, jugendlich und oft fast knabenhaft dargestellt? Hauck a. a. O. nimmt an, daß man das getan habe, weil man unter dem symbolischen Hirten den verklärten Herrn geben wollte. Allein den verklärten Herrn hat man in der christlichen Kunst oft genug dargestellt, ohne die jugendliche Form zu wählen. Die Sache liegt nach meinem Dafürhalten ganz einfach so: die geduldigen Schafe zu hüten, ist ein leichtes Geschäft, das zu allen Zeiten von jugendlichen Personen, Knaben und angehenden Jünglingen, ausgeübt wurde. Darum hat man auch in der profanen Kunst die Schafhirten stets jugendlich gestaltet. Im übrigen ist der Typus des lammtragenden Hirten eine durchaus originale christliche Schöpfung, deren Idee durch die Heilige Schrift gegeben ist (vgl. Clausnitzer a. a. O. S. 60). Diese Idee knüpft nach meinem Dafürhalten nicht an die oben genannte Stelle im Evangelium des Lukas an, weil hier der göttliche Hirte ja gar nicht auftritt. Eher könnte man an Joh. 10, 11 ff. denken; aber das Johannesevangelium war doch wohl in Rom noch nicht bekannt, als die Bilder bei Wilpert I Taf. 9 11 2 11 3, die noch dem 1. Jahrhundert angehören, gemalt wurden. Die Vorstellung von Christus als dem guten Hirten knüpft vielmehr an die genannten alttestamentlichen Stellen an. Die äußere Form war den Künstlern in den Szenen des realen Lebens in reichster Fülle gegeben. In dem Hermes criophoros besaß die profane Kunst allerdings ein Parallelstück, das aber seit dem Ausgang des 4. Jahrhunderts v. Chr. monumental nicht mehr dargestellt wurde. Daß das Motiv aus Alexandrien stamme, ist eine ganz willkürliche Behauptung von Wulff a. a. O. Vgl. dazu Wilpert, *Zeitschrift für kath. Theologie* 1921 S. 346. Den jugendlichen Christustyp, wie er im Hirtenbild naturgemäß gegeben war, behielt man auch bei, als man anfang, den Erlöser im geschichtlichen Zusammenhang szenischer Bilder darzustellen, so vielleicht am frühesten in der Lucina-Gruft und in der Sakramentskapelle A<sup>6</sup> der Kallist-Katakombe im 2. Jahrhundert (vgl. Wilpert I Taf. 46 2 und Sauer a. a. O. Taf. 1).

Ich lehne also die Behauptung von Weis-Liebersdorf a. a. O. S. 28 ff., der den jugendlichen Christustyp aus den Theophanien der gnostischen Apostelgeschichten

herleitet, ab. Es ist richtig, daß in diesen Schriften immer wieder die Rede ist von dem wunderbaren Erscheinen eines strahlenden Jünglings, eines schönen Knaben oder Kindes. So in den Andreas- und Matthias-Akten (Acta apost. apocrypha, ed. Lipsius



Bild 335. Der gute Hirt. Marmorstatue im Lateran zu Rom.

et Bonnet, II 1 S. 72 ff.): „es trat Jesus herzu in der Gestalt eines kleinen, jugendlich schönen, wohlgeformten Knaben“, oder in den Acta Petri et Andreae (ebd. II 1 S. 117):

„es erschien der Erlöser in Gestalt eines zwölfjährigen Knaben“. Aber auch in der streng kirchlichen Literatur waren solche Vorstellungen von der Jugendlichkeit und strahlenden Schönheit des visionär erscheinenden Herrn verbreitet; es sei an die bekannte Stelle in der Passio der hl. Felicitas und Perpetua c. 12 (ed. Pio Franchi de' Cavalieri, Rom 1896, S. 130) und in der Vita et Passio S. Caecillii Cypriani per Pontium c. 12 erinnert. Mit Unrecht wollte man in diesen Stellen gnostischen Einfluß sehen. — Woher stammt nun diese im 2. und 3. Jahrhundert allgemein verbreitete Volksvorstellung von der Jugendlichkeit des erscheinenden Erlösers? Aus den Evangelien sicherlich nicht, denn hier finden wir aus der ganzen Jugendgeschichte Jesu nur den Tempelbesuch des Zwölfjährigen erwähnt. Es gab im 2. und 3. Jahrhundert, aus dem die angeführten literarischen Zeugnisse stammen, nur ein Gebiet, auf dem den Christen und denen, die es zu sein vorgaben, der jugendliche Christus immer wieder entgegentrat, nämlich die Monumente der sepulkralen Kunst mit ihren symbolischen Hirtenbildern.

Die Gnostiker und die Katholiken gewöhnten sich daran, von Christus als einem Jüngling zu reden und ihn so auftreten zu lassen, weil sie ihn in den symbolischen Hirtenbildern stets so dargestellt fanden. Als man begann, den Heiland in geschichtlichen Szenen darzustellen, ließ man natürlich das Hirtenmotiv mit seiner eschatologischen Zweckbeziehung weg; man tat dies auch, als man anfang, Christusbilder zum Zwecke kultischer Verehrung zu schaffen, was Irenäus (Adv.



(Phot. Alinari.)

Bild 336. Jugendlicher Christus vom Sarkophag des Junius Bassus.

haer. I 25) schon für das 2. Jahrhundert von den Karpokratianern berichtet.

Der jugendliche Christustyp erhält sich nahezu alleinherrschend bis gegen Ende des 4., in Ravenna sogar bis ins 7. Jahrhundert. Manchmal nimmt er geradezu knabenhafte Gestalt an, so auf Goldgläsern im Britischen Museum zu London (bei Sauer a. a. O. Textabb. 1 u. 2), auf dem Sarkophag des Junius Bassus in der Unterkirche von St. Peter (Bild 336;

vgl. A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, Rom 1900, und Taf. vi bei Sauer), auf der Lipsanothek von Brescia, der Münchener Elfenbeintafel mit der Himmelfahrt, auf den Sarkophagen von S. Francesco zu Ravenna, den Lateransarkophagen Nr. 135 (Taf. vii bei Sauer) und Nr. 152. Geradezu klassische Formen zeigt der jugendliche Christus auf dem von Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, S. 40—61, behandelten Sarkophagrelief, auf der Mailänder Silberpyxide von S. Nazzaro, auf der Berliner Elfenbeinpyxide (Taf. xii bei Sauer). Dazu kommt die erst jüngst im Museo Nazionale delle Terme zu Rom aufgestellte, in der Nähe der Stadt gefundene Christusstatuette (abgeb. Taf. v bei Sauer). Die Hypothese von Holtzmann a. a. O. und Dietrichson a. a. O., dieser Typus stamme von antiken Götter- und Heroenbildern, ist abzulehnen. Es sind dies vielmehr selbständige Versuche, das Ideal der Schönheit, wie die Spätantike es auffaßte, im Christusbild zu verwirklichen.

2. Der bärtige Christustypus tritt vom Ende des 5. Jahrhunderts in den Vordergrund und gelangt bald zur allgemeinen Herrschaft. Die Entwicklung



läßt sich auf den Monumenten ziemlich genau verfolgen. Das Charakteristische dieses Typus, der alle Folgezeit maßgebend blieb, ist aber nicht sowohl die Bärtigkeit, als vielmehr die Haartracht. Durch das nach Frauenart getragene, in der Mitte gescheitelte Haar unterscheidet sich das Christusbild bis zur Gegenwart von allen profanen Porträtdarstellungen.

Der bärtige Christustypus kam auf, als die christliche Kunst ihr symbolisches Gewand ablegte und das historische annahm. Man nennt ihn in den frühesten Formen seines Auftretens den kalixtinischen Typus (Bild 337) nach einem aus dem 4. Jahrhundert stammenden Rundbild einer römischen Grabkammer. Ich bin jedoch der Meinung, daß man diesem Bilde in der Ikonographie eine Bedeutung zugemessen hat, die ihm nicht zukommt, denn es ist seit Bosio-Severano (Garrucci Taf. 29 5) in einer wenig Vertrauen erweckenden Kopie überliefert. Wie das Original aussah, weiß heute niemand mehr. Auch mit dem bärtigen Christuskopf auf dem großen Apsidalmosaik in S. Pudenziana in Rom (Wilpert II Taf. 42—46 und Sauer Taf. 10) ist nicht mit Sicherheit zu rechnen, weil das Werk wiederholt restauriert wurde. Ein ganz hervorragendes Monument dagegen ist der große Christus in der Katakomben der hll. Petrus und Marcellinus vom Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts, das Wilpert I Taf. 252 u. 253 in vortrefflicher Kopie vorlegt. Der Herr ist hier mit kurzem Barte, langen, auf die Schultern herabfallenden und in der Mitte gescheitelten Haaren dargestellt. Die sich etwas nach rechts neigende und die großen Augen fragend auf den Beschauer richtende Gestalt glaubt man sprechen zu hören (Bild 338). Weniger seelenvoll, aber immerhin ansprechend und von imponierender Würde ist der thronende Christus in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna aus der Mitte des 6. Jahrhunderts (Bild 339). Zwischen Engeln auf einem mit Edelsteinen geschmückten Throne sitzend empfängt er gestellt. In einem Cubiculum der Domitilla-Katakomben derselben Zeit, wo ebenfalls eine Gerichtsszene dargestellt wird, erscheint er schon bärtig (vgl. Wilpert I S. 107 und Taf. 40 2). Bärtig erscheint der Herr auch in S. Ermete (zweite Hälfte des 4. Jahrh.; vgl. ebd. Taf. 247). Der Einspruch V. Schultzes (Grundriß der christl. Archäologie, München 1919, S. 141) gegen diese Auffassung ist abzulehnen. Auf dem Gebiet der Plastik läßt sich die gleiche Beobachtung machen. Auf dem Jonas-Sarkophag im Lateranmuseum, der vielleicht noch dem 3. Jahrhundert angehört, kommt bereits ein bärtiger Christus vor. Auf einem Sarkophag aus Arles trägt der Herr langes, gelocktes, aber noch nicht gescheiteltes Haar und einen kurzen, krausen Bart; in der gleichen Tracht finden wir ihn auch auf dem Prunksarkophag in Ancona (vgl. Abb. 100 u. 101 bei Wulff, Altchristl. Kunst). Es muß hervorgehoben werden, daß auf diesen Monumenten je zwei Apostel die gleiche Haar- und Barttracht zeigen.

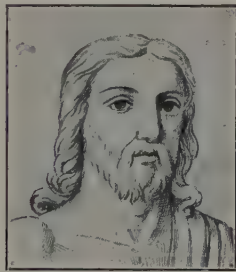


Bild 337. Christusbild angeblich aus einer Grabkammer der Kallist-Katakomben zu Rom.

Merkwürdig ist die Tatsache, daß in größeren Zyklen auf demselben Monument Christus bald bärtig, bald unbärtig dargestellt ist. So auf dem Sarkophag der Krypta von S. Giovanni in Valle zu Verona, auf zwei Sarkophagen in den Vatikanischen Grotten (Garrucci Taf. 327), auf einem solchen von S. Ambrogio in Mailand und in der Kathedrale St. Sauveur zu Aix. Unbärtig und jugendlich erscheint er in den Wunderszenen, bärtig bei der Gesetzesübergabe an Petrus und in der Lehrverkündigung. Auch an der Sabinatüre zu Rom ist er unbärtig in den Wunder-

szenen und bärtig in der Passion. Bekannt ist der Wechsel zwischen beiden Typen auf dem neutestamentlichen Zyklus an den Hochschiffswänden von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Er ist hier ebenfalls unbärtig in den Wunderszenen, bärtig jedoch in der Verklärung, beim Abendmahl und in der Passion. Man scheint also nach einer bestimmten Regel verfahren zu sein, wenngleich es an Ausnahmen nicht fehlt (vgl. Sauer a. a. O. S. 4). Im 5. Jahrhundert nimmt die Bärtigkeit des Herrn immer mehr zu, und auf allen kultischen Bildern, wozu wir die Fresken in der Pontian- und Generosa-Katakombe zu Rom, in der Gaudioso-Katakombe zu Neapel rechnen, erscheint der zweite Typus regelmäßig. Langbärtig und in reiferen Jahren erscheint Christus stets in den Miniaturen des Codex Rossanensis, dem nahe damit verwandten Matthäusfragment von Sinope (Taf. XIII bei Sauer) und im Rabulas-Kodex. Erwähnt muß noch die Christusgestalt im Codex Egberti werden; hier erscheint er mit Ausnahme von drei Szenen (Taf. XXI—XXIII bei Kraus) bartlos, aber stets mit langen,



Bild 338. Christusbild  
in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus zu Rom.

gescheitelten Haaren. Dieselbe Tracht zeigen die Christusfiguren im Godescalc-Evangeliar, im Soissons-Evangeliar, beide in der Nationalbibliothek zu Paris, und in der Alkuinbibel in London (vgl. Leitschuh, *Gesch. der karoling. Malerei* S. 140 ff., und Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim*, 1891).

Es ergibt sich aus dieser Entwicklungsreihe, daß man sich daran gewöhnte, als die charakteristische Eigenschaft des Christusbildes lediglich das in der Mitte gescheitelte, auf die Schultern herabfallende Haar zu sehen. Und auch uns modernen Menschen hat sich das an sich ungewöhnliche Motiv so eingeprägt, daß wir einen Christuskopf mit kurzgeschorenen Haaren unwürdig finden. Wie kam man zu dem Motiv? Man wollte damit den Gedanken seiner göttlichen Sendung ausdrücken, denn es ist zu beachten, daß man mit dieser Haartracht nur Engel, Isaias, Jeremias, überhaupt die Propheten (vgl. die Prophetenbilder am Campanile zu Florenz: Venturi, *Storia IV* Abb. 561 u. 562) ausstattete. Der Gedanke, daß man Christus im zweiten Typus in seiner Zugehörigkeit zum Volke Israel dar-

stellen wollte, ist abzulehnen, da schon Paulus 2 Kor. 5, 16 ihn beiseite schiebt. Noch viel weniger hat man ihn damit als Nasiräer, denen es bekanntlich verboten war, die Haare zu scheren, bezeichnen wollen. Diese Auffassungen sind bei dem antisemitischen Zug der Zeit vollständig ausgeschlossen. Daß Strzygowski (Orient oder Rom S. 61 ff.) die Anregung zu der bedeutsamen Wandlung vom ersten zum zweiten Typus aus dem Orient ableiten will, kann nicht überraschen. Zu beweisen vermag er seine Behauptung nicht.

3. Eine Abart des bärtigen Christustypus ist Christus in der Fräse, d. h. mit Kinn- und Backenbart, aber rasierter Oberlippe.

Vgl. H. Möbefindt, Zum Christusporträt: Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII S. 158 ff. — In dieser Weise ist Christus schon dargestellt in der Szene der Gesetzesübergabe in S. Costanza zu Rom und in der Taufkirche S. Giovanni in Neapel (vgl. Wilpert II Taf. 5 u. 32). Wir finden diese Bartracht dann wieder in S. Maria Antiqua in Rom (8. Jahrh.; vgl. Wilpert II Taf. 180), auf den Fresken in Ferentillo (12. Jahrh.) und in S. Giovanni e Paolo zu Rom (Wilpert II Taf. 260 u. 270 2). Mit der Fräse malten den Herrn der Meister der Lyversbergischen Passion und der Meister des Marienlebens (vgl. Rheinprov. X S. 126 u. VI S. 289); ferner Hans Schühlein auf dem Tiefenbronner Altar, Hans Holbein d. Ä. auf dem Kaisheimer Altar u. a.

## § 55. Das Christusbild im Gotteshaus der frühchristlichen Zeit

Literatur: H. v. d. Gabelentz S. 54 ff. — Wilpert II S. 1098 ff. — E. Wüscher-Becchi, Christus als Pantokrator oder die Darstellung des thronenden Heilandes: Kunstfreund XXI (1905) S. 15 ff. — Max Gg. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I, Leipzig 1899, S. 2 ff.

1. Eine häufige Erscheinung in den frühchristlichen Gotteshäusern ist die Christusfigur als Brustbild von einem Medaillon umrahmt. Der Herr tritt uns hier in dem Typus entgegen, wie wir ihn in den allein zuverlässig überlieferten Monumenten aus S. Pietro e Marcellino zu Rom und S. Apollinare Nuovo zu Ravenna gefunden haben. In den Gotteshäusern der östlichen Kirche tritt das riesenhafte Brustbild Christi (Pantokrator) regelmäßig in der Hauptkuppel oder im Altarraum auf.

Es seien aus Rom genannt: die Brustbilder in S. Sabina (5. Jahrh.), im Original nicht mehr erhalten (Garrucci Taf. 209 3), in S. Stefano Rotondo (7. Jahrh.; Garrucci Taf. 274) in der Kapelle des hl. Venantius am Lateranbaptisterium (9. Jahrh.; Garrucci Taf. 272), in der Zenokapelle in S. Prassede (9. Jahrh.; Garrucci Taf. 291), in S. Marco (Garrucci Taf. 294), S. Paolo (Garrucci Taf. 237; unser Bild 344), in der Pontian-Katakombe (8. Jahrh.; Garrucci Taf. 86). Honorius III. hat noch einmal in der Kapelle Sancta Sanctorum beim Lateran im 13. Jahrhundert auf das frühchristliche Motiv zurückgegriffen (vgl. Wilpert II Taf. 120). Aus Ravenna: die Bilder in der Kapelle S. Crisologo (erzb. Palast; Bild 342), in S. Vitale, in S. Apollinare in Classe (alle aus dem 6. Jahrh.; Garrucci Taf. 224 1 257 265). Schon Konstantin d. Gr. hat in der von ihm errichteten Apostelkirche zu Konstantinopel in der Mitte der Kuppel das riesenhafte Brustbild des Pantokrator anbringen lassen (vgl. die eingehende Beschreibung des Nikolaos Mesarites bei A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins II, Leipzig 1908, S. 29 ff.). Ähnliche Mosaikbilder finden sich in allen größeren Kirchen der mittel- und spätbyzantinischen Zeit; es sei auf die Pantokratorfiguren in Kiew, Daphni, Hosios Lukas in Phokis, im Dom von Monreale und dem von Cefalù (Bild 340), in der Cappella Palatina zu Palermo hingewiesen. Vgl. Wiegand, Milet Bd. III: Der Latmos S. 193; Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst Taf. v, und E. Gerland, Der Mosaikschmuck der Homburger Erlöserkirche: Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Homburg v. d. H. 1911 S. 18 ff. Über



Brustbilder Christi in der deutschen Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts vgl. R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst S. 116 ff.

2. Viel verbreiteter war im Abendland die Christusfigur in ganzer Gestalt, bald stehend zwischen Palmen auf dem mystischen Berge, bald sitzend auf der Erdkugel oder auf einem Stuhl mit oder ohne Lehne, der aber noch nicht als Herrscherthron charakterisiert ist. Der Heiland, stets in Vorderansicht gegeben, hält die Rechte vor der Brust oder hat sie vom Körper abstehend im Segens- oder Redegestus erhoben. Die Linke hält eine offene oder geschlossene Rolle, manchmal auch ein Buch. In der Umgebung Christi stehen Heilige und Apostel, ihren Herrn durch Verneigen des Oberkörpers oder durch Verhüllen der Hände verehrend. Das Bildmotiv hat die Vision Offb. 4, 4 ff. zur Grundlage.

Über nicht mehr erhaltene Apsidalbilder aus der konstantinischen Zeit vgl. Zimmermann a. a. O. S. 2 ff. Das älteste erhaltene Beispiel eines Apsidalbildes mit dem neuen Idealtypus Christi als Mittelpunkt weist die römische Basilika S. Pudenziana auf (Bild 341). Das Mosaikbild, unter Papst Siricius (384—399) ausgeführt, wurde später allerdings in manchen Partien, die schadhaft waren, erneuert, aber in der Hauptsache blieb die Komposition doch unverändert erhalten (vgl. darüber



Bild 339. Thronender Christus  
aus S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

O. Wulff, Altchristliche Kunst S. 328 ff.). Den Christuskopf kann man bei Bestimmung des zweiten Typus nicht mit Sicherheit verwenden. Im Vordergrund des himmlischen Jerusalem und überstrahlt von einem glänzenden Kreuz thront Christus bärtig und mit langen, in der Mitte gescheitelten Haaren als Lehrer der Welt. Die Apostel, die etwas tiefer rechts und links von ihm sitzen, sind lebhaft bewegt und gestikulieren mit den Händen. Hinter ihnen stehen Praxedis und Pudenziana,

dem Herrn Kränze darbringend. Oben im Himmelsraum rechts und links von dem juwelengeschmückten Kreuz (crux gemmata) erscheinen groß und feierlich — zum ersten Mal in Rom — die vier Evangelistenzeichen. Zweierlei fällt an diesem Bilde auf, einmal der reichgeschmückte Thron, der den frühchristlichen Apsidalbildern Roms sonst fremd ist, und die Evangelistenzeichen, die im Orient seit dem 5. Jahrhundert auftreten, im Abendland aber erst im beginnenden Mittelalter sich als Bestandteile des Altarrausschmuckes, so in S. Marco und S. Prassede in Rom, nachweisen lassen. Aber auch in diesen beiden Fällen stehen sie nicht in der Apside selbst, sondern am Tribünenbogen. Noch in einer Reihe von weiteren Denkmälern kommen die Evangelistenbilder, wie wir noch sehen werden, in ähnlichen Zusammenhängen vor. In den Wandmalereien der von Clédat mit Nr. xxvi bezeichneten Kapelle in Bawit in Unterägypten (5. Jahrh.) ist Christus in einem Kreis, auf einem Kissen thronend, dargestellt; die Rechte hat er segnend erhoben und mit der Linken stützt er ein offenes Buch auf sein Knie. In den vier Zwickeln erscheinen die Köpfe der Evangelistensymbole (vgl. Fig. 192 bei Clemen a. a. O. nach J. Clédat, Le monastère et

la nécropole de Baouît). Es hat somit den Anschein, daß wir es in dem Apsidalbild von S. Pudenziana und seiner groß aufgefaßten Christusgestalt mit dem Werke eines östlichen Künstlers zu tun haben. Der Gedanke legt sich um so näher, als das hier geschaffene Schema in Rom nicht mehr nachgeahmt wurde. Allerdings sind uns für Rom aus dem 5. Jahrhundert keine Apsidalmosaiken erhalten; wir kennen nur noch aus Ciampini, *Vetera Monumenta* I Taf. 76, die Zeichnung des Apsismosaiks der zerstörten Kirche S. Andrea Catabarbera (vgl. Abb. 8 bei Zimmermann a. a. O.): Christus steht lehrend auf einem Hügel, dem vier Flüsse entströmen; rechts und links nähern sich ihm, jeweils von zwei Heiligen gefolgt, Petrus und Paulus. Dagegen besitzen wir aus dem 6. Jahrhundert in dem Apsidalschmuck der Kirche S. Cosma e Damiano, erbaut unter Papst Felix IV. (526—530), eine ganz vortreffliche Lösung unseres Motives: Christus kommt, auf Wolken schreitend, vom Himmel her, aus dem die Hand Gottes mit einer Krone über seinem Haupte herausragt. Die Rechte



Bild 340. Brustbild Christi. Mosaik im Dom zu Cefalù.

hat er zum Redegestus erhoben, in der Linken hält er eine Rolle. Die Apostelfürsten stehen auf der Erde, wo sie den Auftrag ihres himmlischen Meisters erfüllten und als Frucht ihrer Tätigkeit die beiden Titelheiligen in die Herrlichkeit einführen (oben Bild 12). Nach unten schließt das Bild mit einem schmalen Streifen, auf dem die Apostel-Lämmer, aus Jerusalem und Bethlehem kommend, zu Christus hinschreiten, der als Lamm auf dem mystischen Berge steht. Noch im beginnenden Mittelalter wurde der Apsidalschmuck von S. Cosma e Damiano das Vorbild von einer ganzen Reihe römischer Mosaiken; so sind die Apsismosaiken von S. Prassede, unter Papst Paschalis I. (817—824) entstanden, von S. Cecilia, aus derselben Zeit, von S. Marco, aus der Zeit des Papstes Gregor IV. (827—844), von S. Sebastiano alla Polveriera und S. Elia bei Nepi (10.—11. Jahrh.) Kopien dieser wohl gelungenen Komposition. Nur die Veränderung hat man auf diesen Monumenten getroffen, daß man die Gestalt Christi in größerer Abmessung als die übrigen Figuren darstellte. Von jetzt ab verschwindet in der Apside der stehende Christus; man hat ihn in der Folge nur



noch thronend dargestellt. Schon in den Mosaiken von S. Lorenzo fuori le mura und von S. Teodoro (beide um 600) sitzt Christus auf der Weltkugel.

3. Während auf allen unter Nr. 2 genannten Denkmälern Christus nach dem zweiten Typus, also bärtig und mit langem, in der Mitte gescheiteltem Kopfhaar, erscheint, wird in Ravenna der jugendliche Typus auch fernerhin bevorzugt.

Ein schönes Bild des jugendlichen Christus aus der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna aus der Zeit um 500 gibt nach Wilpert unser Bild 342. In der Apsis von S. Michele in Affricisco aus dem Jahre 545, jetzt in Berlin, steht Christus jugendlich bartlos mit einem langen Stabkreuz in der Rechten und einem offenen Buche in der Linken zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael, während er auf dem Triumph-



Bild 341. Apsidalmosaik mit Christusbild in S. Pudenziana zu Rom.

bogen darüber nach dem zweiten Typus gebildet und von Engeln umgeben ist (vgl. Abb. 367 bei Wulff a. a. O.). Im Altarhaus von S. Vitale sitzt der jugendliche Christus, von den Erzengeln, dem Namensheiligen und dem Stifter der Kirche umgeben, auf der Weltkugel (Abb. ebd. S. 366). In dem neutestamentlichen Mosaikenzyklus in S. Apollinare Nuovo erscheint Christus, wie wir schon gesehen haben, bald bärtig, bald unbärtig (vgl. Garrucci Taf. 248 ff. und Wilpert II Taf. 99). Ferner besitzt Ravenna eine ganze Reihe von Sarkophagen mit dem jugendlichen Christus, die vielleicht noch dem 3. Jahrhundert angehören (vgl. Dütschke, Ravennatische Studien S. 99 ff.). Auch in Cividale (Altar des Ratchis in S. Martino; Garrucci Taf. 241 1) und in Concordia (Kuppelmalerei im Baptisterium), zwei Städten, die im ravennatischen Kunsteinfluß lagen, thront Christus als bartloser Jüngling zwischen Engeln. Ferner ist das Mosaik von S. Aquilino an S. Lorenzo in Mailand hier einzureihen: der jugendliche Christus thront zwischen den Aposteln (Taf. xix 2 bei Wulff a. a. O.).



Vielleicht ist diese Vorliebe für den jugendlichen Christus in Ravenna vom 3. bis zum 6. Jahrhundert und die ganz selbständige Art, den Apsidalschmuck zu gestalten, geeignet, Licht auf die Frage nach der Herkunft der ravennatischen Kunst zu werfen. Kraus hat ihr bekanntlich gerade mit Rücksicht auf diese Tatsachen eine selbständige Stellung in der Kunstentwicklung zugesprochen.

## § 56. Das Christusbild im frühmittelalterlichen Gotteshaus

**Literatur:** A. Baumstark, Die karolingisch-romanische Majestas Domini und ihre orientalischen Parallelen: *Oriens christianus* III. Serie Bd. I S. 242 ff. — R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst: *Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte* V. Reutlingen 1926. — P. Clemen, *R. M.* S. 256 ff. — Künstle u. Beyerle, Die Pfarrkirche in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde S. 29 ff.

1. Vom Ende des 6. Jahrhunderts an hat die christliche Kunst in Italien und im Abendland überhaupt ein halbes Jahrtausend hindurch ein kümmerliches Dasein geführt und sich nur in schwächlichen Anleihen bei altchristlichen Monumenten betätigt.

Erst die mittelalterlich-byzantinische Kunst, die sich in Italien am Ende des 11. Jahrhunderts und dann wieder im 13. Jahr-

hundert geltend machte, hat imponierende Christusbilder in der Art des Mosaiktypus von S. Apollinare Nuovo geschaffen. Christus wird fast immer thronend dargestellt als bärtiger Mann, mit langen, in



Bild 342. Jugendlicher Christus aus der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna.

(Nach Wilpert, Mosaiken und Malereien.)

der Mitte gescheitelten Haaren und mit fast greisenhaften Zügen. Der Kreuznimbus fehlt niemals. Das Haupt ist majestätisch aufgerichtet und die Vorderansicht streng durchgeführt. Die Rechte ist stets zum Segensgestus erhoben; mit der Linken stützt er ein Buch auf das Knie.

Vgl. Zimmermann a. a. O. S. 53 ff.; H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 66 ff. — Schon im

8. und 9. Jahrhundert haben byzantinische Künstler in S. Maria Antiqua zu Rom ein reiches Arbeitsfeld gefunden. Von den Wandfresken jener östlichen Maler, die Abt Desiderius von Montecassino um das Jahr 1066 zur Ausschmückung von S. Angelo in Formis kommen ließ, war schon öfters die Rede. Hier interessiert uns nur die große Majestas Domini in der Hauptapside (Bild 343). Diese feierliche Christusgestalt hat nichts von byzantinischer Starrheit an sich. Byzantinisch gehalten sind allerdings die drei Engel in der unteren Zone und der reich ausgestattete Herrscherthron. Einen fremdartigen Eindruck macht jedoch das große Mosaikbild mit dem morosen Christus im Dom zu Cefalù aus derselben Zeit (siehe Bild 340). Dieses strenge, greisenhafte Antlitz ist in der abendländischen Kunst niemals heimisch geworden. Es erinnert an das düstere Antlitz Christi am Triumphbogen der Paulusbasilika zu Rom (Bild 344). Die ursprüngliche Anlage dieser Anbetung durch die vierundzwanzig Ältesten stammt zwar aus der Zeit Leos d. Gr., aber die Christusfigur hat die letzte „Ausbesserung“ wohl in der Zeit erfahren, in der das Mosaikbild von Cefalù entstand. Immer mehr zeigt es sich, daß in Rom die Zeit vorbei war, wo man die Hauptapside dem Christusbild allein reservierte. In dem um 1140 entstandenen Mosaikbild von

S. Maria in Trastevere sitzt Christus mit seiner Mutter auf dem gleichen Herrscherthron; und Jakobus Torrelli setzt in der Hauptapside von S. Maria Maggiore in ähnlicher Weise neben Christus, der den Krönungsakt vornimmt, seine Mutter. Derselbe Künstler hat in der Laterankirche an der Stelle, wo sonst der thronende Christus prangte, das Kreuz angebracht und darüber das Brustbild des Erlösers. Das große Mosaikbild im Dom zu Pisa ist die letzte mittelalterliche Schöpfung, die Christus über-



Bild 343. *Majestas Domini* in S. Angelo in Formis.

lebensgroß in der Apside thronend darstellt (Anfang des 14. Jahrh.). Der segnende Heiland hat hier zum ersten Mal die Füße „super aspidem et basiliscum“ gestellt.

Man hat früher geglaubt, die Christusbilder byzantinischer Herkunft am sog. griechischen Segensgestus zu erkennen, der darin bestehen sollte, daß an der segnenden Hand der Ringfinger vom Daumen niedergehalten wird, während beim lateinischen Segensgestus der Daumen, der Zeige- und der Mittelfinger ausgestreckt sind. Allein weder die ältere noch die mittelalterliche Kunst kennt eine Unterscheidung



zwischen lateinischem und griechischem Segensgestus (vgl. Kraus, R.-E. II S. 751 ff., und H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 67). Beide Arten komme vielmehr nebeneinander vor.

2. Beliebter noch und verbreiteter ist der *Rex gloriae* oder die *Majestas Domini* in der Kunst diesseits der Alpen vom 8. bis zum 13. Jahrhundert. Durch Miniaturen zunächst verbreitet und auf Werken der Kleinkunst oft angebracht, schmückt die große Christusgestalt mit den in der Mitte gescheitelten Haaren und einem kurzen Backen- und Kinnbart, regelmäßig von den Evangelistensymbolen umgeben, die Hauptapside jedes größeren Gotteshauses. In der französischen und deutschen Plastik des 12. Jahrhunderts wird dem *Rex gloriae* auch das Tympanon des Haupteinganges vorbehalten. Die Bildhauer sowohl wie die Maler haben ihre beste Kraft und ihr ganzes Können diesem Hauptbild der christlichen Kunst gewidmet.



Bild 344. Mosaik am Triumphbogen der Paulusbasilika zu Rom.

In den karolingischen Prachthandschriften ist die *Majestas Domini* eine immer wiederkehrende Erscheinung (vgl. die Aufzählung bei Leitschuh a. a. O. S. 142 f. und Clemen a. a. O. S. 258; hier auch gute Abbildungen aus der Bibel von S. Callisto Fig. 44, aus dem Goldenen Buch von St. Emmeram Fig. 193, und aus dem Cod. lat. 23 der Trierer Stadtbibliothek Fig. 194). Über die *Majestas Domini* in den späteren Psalterien vgl. Haseloff, Malerschule S. 194. Auch in den Gotteshäusern der Karolingerzeit war die *Majestas Domini* oft in den Apsiden angebracht, wie wir aus den von Schlosser gesammelten Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst Nr. 899 ff. ersehen können. Besonders beliebt war die *Majestas Domini* in den romanischen Kirchen Deutschlands im 12. und im Anfang des 13. Jahrhunderts, wie sich aus Clemen, R. M. ergibt. Wir nennen hier folgende Denkmäler. In Köln: St. Maria im Kapitol, nur fragmentarisch erhalten, Fig. 183 bei Clemen; St. Gereon, übermalt, Fig. 289 ebd.; St. Pantaleon Fig. 332 u. 333 ebd.; St. Severin Taf. xxxviii ebd.; Knechtsteden Fig. 186 u. 187 ebd.; Bendorf Fig. 439 ebd.; Limburg a. d. L. Fig. 366 u. 370 ebd.; Nideggen Fig. 443 ebd.; Soest Fig. 508; Perschen in der Oberpfalz



Fig. 502. Dazu kommen noch die Apsidenbilder in der Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont, zu Klein-Komburg in Württemberg, zu Methler bei Dortmund. Besonders beachtenswert ist das Apsidalbild von St. Peter und Paul auf der Reichenau. Dieses Bild (vgl. Taf. I—III bei Künstle-Beyerle) mit seinem großen Christus in der Mandorla, den Evangelistenzeichen, Petrus und Paulus, zwei Cherubim auf geflügelten Rädern in der ersten Zone, den zwölf Aposteln und zwölf Propheten in der zweiten und dritten Zone ist das älteste erhaltene Denkmal unter den Apsidalbildern diesseits der Alpen. Clemen will das zwar nicht gelten lassen und stellt das Gemälde von Knechtsteden an die Spitze. Mit Unrecht. Wenn der Grundsatz, den auch Clemen stets befolgt, die Wandgemälde nach den Erbauungsdaten der Kirchen zeitlich zu bestimmen, richtig ist, muß die *Majestas Domini* auf Reichenau spätestens in das 11. Jahrhundert verlegt werden, denn die Kirche von Reichenau-Niederzell ist eine frühromanische Kirche aus dem 11. Jahrhundert, wie sich aus unserer eingehenden baugeschichtlichen Untersuchung zweifellos ergeben hat; die Kirche von Knechtsteden dagegen stammt aus dem 12. Jahrhundert. In allen angeführten Fällen thront Christus — nur in Klein-Komburg steht er feierlich in der Mandorla, mit der Rechten segnend und mit der Linken ein Buch haltend. Wenn der Raum es gestattet, sind die Evangelistensymbole immer beigegeben. Über weitere Denkmäler dieser Art vgl. *Mitteil. k. k. Z.-K. N. F.* XV S. 141 ff.; *Kunsttopographie von Böhmen* XV S. 70 ff. mit vier Tafeln. Gute Abbildungen von den meisten der genannten Denkmäler bei Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland* Bd. I. Auch in Schweden war unser Sujet verbreitet; vgl. Otto Rydbeck, *Mittelalterliche Wandmalereien in Schweden*, Lund 1904 (schwedisch). In Frankreich kam die *Majestas Domini* in Form von Gemälden weniger vor. In St-Savin (Vienne) thront Christus in einem kreisförmigen blauen Feld; in St-Jacques des Guérets (Fig. 195 bei Clemen) hat er die Linke mit dem Buche weit ausgestreckt. Weitere Beispiele aus Frankreich bei Gélis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*. Um so beliebter war das Motiv des thronenden Christus mit den Evangelistensymbolen in Frankreich in plastischer Form an den Kirchenportalen, unter denen die beiden großen Portal-schöpfungen von St-Trophime zu Arles (Bild 345) und an der Kathedrale zu Chartres (Bild 346) oben stehen. Dazu kommen die Portale von St-Gilles, Civray (Vienne), Charlieu, Carennac, Moissac, Bourges, Angers. Die Anordnung ist gewöhnlich folgende: Christus, manchmal mit der Königskrone, sitzt in der Mandorla, die Rechte segnend erhoben, die Linke auf ein Buch gestützt. In den vier Ecken die Evangelistensymbole: links oben der Engel, links unten der Löwe, rechts oben der Adler und rechts unten der Stier. Vgl. das große Abbildungswerk von Camille Martin, *L'art roman en France*, wo diese Portale alle abgebildet werden, und W. H. v. d. Mülbe, *Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs*, wo die *Majestas-Domini*-Skulpturen mitbehandelt werden. Von plastischen Denkmälern in Deutschland nennen wir den thronenden Christus am Nordportal von St. Emmeram in Regensburg, um 1050 (Bild 347), das noch ältere Christusrelief auf dem Petersberg bei Fulda, die Tympanonreliefs an den Domen von Trier, Mainz, Worms sowie an St. Leonhard zu Frankfurt a. M. (bei Berger Abb. 3 5 6 u. 7), die Christusfiguren an den Kanzeln der Neuwerkkirche in Goslar und der Schloßkirche zu Wechselburg (ebenda Abb. 9 u. 10). In Italien sind solche Skulpturen seltener, und die besten Werke zeigen französischen Einfluß, so die Reliefs an der Apsis des Domes von Borgo S. Donnino und in einer Lunette des Baptisteriums von Parma, beide aus der Werkstatt des Benedetto Antelami. Die *Majestas Domini* der Abteikirche von Nonantola zeigt einen andern Charakter (siehe Abb. bei Zimmermann, *Oberitalische Plastik* Abb. 54). Über weitere Denkmäler in Italien vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 71. Neuerdings widmet R. Berger a. a. O. dem *Rex gloriae* eine eingehende Untersuchung, in der er den Nachweis führen will, daß die vielen monumentalen Bilder des thronenden Christus, wie wir sie besonders im 12. Jahrhundert im ganzen Abendland in überraschend ähnlicher Gewanddrapierung finden, nicht aus den Werken der Kleinkunst und der Buchmalerei, wie man bisher annahm, sondern

in enger Anlehnung an die monumentalen Bilder des byzantinischen Pantokrators entstanden und selber als byzantinische Erzeugnisse anzusprechen seien.

Da es sich hier um hochbedeutsame Denkmäler handelt, in denen sich die monumentale Geistesrichtung der abendländischen Kultur im hohen Mittelalter am deutlichsten ausspricht, so sei auf sie näher eingegangen. Wir halten uns nur an jenen Typus des thronenden Christus in der Großkunst dieser Zeit, den Berger den hellenistisch-byzantinischen nennt: der Herr sitzt, mit der Linken das Buch des Lebens auf das linke Knie stützend, auf dem Throne; die Rechte hat er segnend erhoben. Das Gewandschema ist stets gleich: der über die linke Schulter herabfallende Mantelteil bauscht sich über der das Buch stützenden Hand; rechts wird das Obergewand unter dem Arm durchgezogen und in straffen Falten über die Kniee gelegt. Es ist zuzugeben, daß das Vorbild dieser so gearteten und gewandeten Christusfigur



(Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.)

Bild 345. Christus zwischen den Evangelistensymbolen am mittleren Westportal von St-Trophime zu Arles.

in dem mittelbyzantinischen Pantokratorbild vorliegt, wie es sich am deutlichsten in dem Mosaik der rechten Nebenapside im Dom zu Torcello (Abb. 46 bei Berger) erhalten hat. Wenn Berger nun aber weitergeht und alle jene imponierenden Christusgestalten, die uns in der monumentalen Malerei und Plastik des 12. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland begegnen, in enge Beziehung mit Byzanz bringt und bei ihnen stets byzantinische Kräfte am Werke sieht, so muß dem widersprochen werden. Das feststehende Gewandschema ist kein Beweis dafür; denn einmal ist es bei einer sitzenden Figur, die mit der Linken ein Buch auf das Knie stemmt und die Rechte zur Segensspendung frei haben muß, ein natürlich gegebenes Motiv; und darum beobachten wir es auch schon auf den ravennatischen Sarkophagen, die doch weder zeitlich noch sachlich mit unserem Stoffgebiet zusammenhängen. Als-



dann ist zu beachten, daß abendländische Meister dieser antikisch-idealen Gewandung, die sie Christus geben mußten, fremd und hilflos gegenüberstanden; sie haben darum das einmal geschaffene Vorbild sklavisch und oft mißverstanden wiederholt. Daß byzantinische Maler und Bildhauer im 12. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland tätig waren, wird uns nirgends berichtet. Es waren abendländische Meister, denen wir die hehren Christusfiguren des *Rex gloriae* und der *Majestas Domini* verdanken. Man darf diese Gebilde, wenn man sie richtig einschätzen will, nicht aus der Entwicklungsgeschichte der abendländischen Plastik, wie wir sie sich in Chartres, Bamberg usw. entfalten sehen, lostrennen.

Ebensowenig kann ich Baumstark zustimmen, der in seinem oben genannten Aufsatz zu dem Ergebnis gelangt, daß Ägypten die Heimat der Verbildlichung von Offb. 4, 2—8 und damit auch der *Majestas Domini*, d. h. des zwischen den Evangelistensymbolen thronenden Christus sei. Er weiß natürlich sehr gut, daß man gerade in



(Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

Bild 346. Christus zwischen den Evangelistensymbolen am mittleren Westportal der Kathedrale zu Chartres.

der Zeit, als dieses Sujet in den Apsiden der karolingischen Kirchen beliebt wurde, die eingehenden Illustrationen zu Offb. 4, 2 ff. in den Kommentaren der *Beatus-Apokalypsen* vor sich hatte. Auch ist ihm nicht unbekannt, daß man schon in der altchristlichen Kunst auf vielen Denkmälern verwandte Motive mit den Evangelistensymbolen umgeben hat. Aber aus diesen Quellen hat nach Baumstark die karolingisch-romanische Kunst, als sie ihr *Majestas-Domini*-Bild schuf, nicht geschöpft, weil auf ihnen die Evangelistensymbole, zumal der Stier und der Löwe, ein Bewegungsmotiv zeigen, das sich bisher im Abendland nicht findet: sie wenden sich von der Mandorla weg und recken die Köpfe nach dem Kompositionszentrum empor. Ganz besonders deutlich kommt diese Eigentümlichkeit auf den Apsidengemälden von Reichenau-Niederzell (vgl. Künstle-Beyerle Taf. 1) und in Knechtsteden (Clemen, R. M. Taf. xviii) und auf einer großen Zahl von romanischen Tympanen vor; als klassisches Beispiel kann die Skulptur in Chartres gelten (Bild 346). Die Urform dieser Bildanordnung



liegt nach Baumstark in dem in der letzten Zeit viel behandelten Freskobilde aus dem Kloster Bawit in Ägypten (Taf. vi bei Baumstark) vor, auf dem übrigens die Evangelistensymbole nur mit ihren Köpfen und in kleinem Maßstab auftreten. Andere markante Beispiele aus dem Osten führt Baumstark nicht an; und ich weiß nicht, warum er das Freskogemälde aus der Pantokratorhöhle bei Heraklea in Kleinasien unerwähnt läßt (vgl. Th. Wiegand, *Milet III*, der *Latmos Taf. i*). Allein die Beweisführung Baumstarks ist nicht überzeugend, denn gerade die ältesten Denkmäler der *Majestas Domini* im Abendland zeigen das für Baumstark entscheidende Bewegungsmotiv der Evangelistensymbole nicht, nämlich die Tutilotafel, das Apsidalgemälde in S. Angelo in Formis und die Tympana in Parma und Arles (Bild 345). Warum hat man auf den übrigen Denkmälern zumal dem Stier und dem Löwen die Bewegung von der Mandorla weg gegeben? Nicht weil man damit ein Vorbild aus dem Orient kopierte, sondern weil sich die Erinnerung erhalten hatte, daß die Evangelistenbilder vom Gotteswagen stammen, wie ihn der Prophet Ezechiel schildert; darum hat man gerade auch den beiden Gestalten, denen das Ziehen des Wagens ihrer Natur nach vornehmlich oblag, nämlich dem Löwen und dem Stier, die geschilderte Stellung gegeben. Eher als Ägypten könnte man, wenn man nun einmal die abendländischen Künstler stets zu Plagiatoren machen will, mit Bezug auf das genannte Fresko aus der Pantokratorhöhle bei Heraklea Kleinasien als Heimat unseres Sujets annehmen. Aber Wulff, der in dem oben genannten, von Th. Wiegand herausgegebenen Werke das Fresko bespricht, macht darauf aufmerksam, daß in der byzantinischen Kunst nach dem Bilderstreit jahrhundertlang die Evangelistensymbole nicht mehr verwendet wurden. Ich sehe darum in den eindrucksvollen Darstellungen der *Majestas Domini* der karolingisch-romanischen Zeit selbständige Erzeugnisse abendländischer Künstler.

### § 57. Ikonographie der sog. Evangelistensymbole, der ständigen Begleiterscheinungen der *Majestas Domini*

**Literatur:** Félicie d'Ayzac, *Le Tétramorphe et les attributs des évangelistes*: *Annales archéol.* VII S. 151 ff. — A. Baumstark, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* VIII S. 111 ff. — Berger, *Darstellung des thronenden Christus* S. 160 ff. — Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges* S. 78 ff.; *Nouveaux mélanges d'archéol.*, *Curiosités mystérieuses* S. 38 ff. — H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 200 ff. — Grimoüard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien* III S. 388 ff. — S. Landersdorfer, *Der BAA TETPAMOPΦOΣ und die Kerube des Ezechiel*: *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* IX S. 3. Paderborn 1918. — P. Mayor, *Revue de l'art chrétien*, März 1909. — W. Neuß, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts* (Münster 1912) S. 165 ff. — V. Schultze, *Archäologie der christlichen Kunst* S. 356 ff. — G. Stuhlfauth, *Die Engel in der christlichen Kunst* (Freiburg i. Br. 1897) S. 233 ff. — Th. Zahn, *Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons und der altkirchlichen Literatur* II S. 257 ff.

1. Seit dem Ende des 4. Jahrhunderts wird der *Rex gloriae* und auch das Brustbild Christi oder sein Symbol (das Lamm) von vier geheimnisvollen Gestalten, einem Engel, einem Löwen, einem Stier und einem Adler, umgeben.

Zuerst erscheinen diese vier Zeichen auf dem oft genannten Apsidalbild von S. Pudenziana in Rom, wo sie allerdings in die obere Zone rechts und links neben das Kreuz gerückt sind. Im Orient sind sie aus dem 5. Jahrhundert festzustellen auf den Wandgemälden von Bawit (vgl. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*; auch in *Cabrols Dictionnaire* III S. 241 und bei Clemen, *R. M. Fig.* 192 abgebildet). Auch unter den Mosaiken an der innern Eingangswand der Kirche S. Sabina in Rom aus dem 5. Jahrhundert befanden sie sich (Garrucci Taf. 210). Etwa der gleichen Zeit gehört die Holztafel der Türe von S. Sabina an (Wiegand a. a. O. Taf. xviii), wo die Köpfe der vier Gestalten in den Zwickeln des den triumphierenden Christus einschließenden Medaillons erscheinen. In das Apsidalbild selbst werden in den römischen Kirchen, außer in S. Pudenziana, die vier Gestalten nicht aufgenommen;

dafür erscheinen sie an den Triumphbogen als Umrahmung des Brustbildes Christi oder des symbolischen Lammes, so in S. Maria Maggiore, S. Cosma e Damiano, S. Paolo, S. Prassede, S. Venanzio, S. Marco, S. Maria in Trastevere usw. (vgl. die Liste der älteren Denkmäler bei Baumstark, *Oriens christianus* III. Serie Bd. I S. 245 f., und Stuhlfauth a. a. O. S. 235; siehe auch Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* S. 410). Auf den mittelalterlichen Majestasbildern sind die vier Symbole außerordentlich beliebt, und sie werden stets in die engste Umgebung Christi gerückt; sie halten Bücher in den Armen und sind mit großen Flügeln versehen. Interessante Beispiele zeigen die frühmittelalterlichen Evangeliarien auf ihren Zierblättern (vgl. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Münchener Staatsbibliothek* I Taf. 15; V Taf. 2—5; VI Taf. 13). Im hohen Mittelalter wird es Sitte, die Köpfe der vier Gestalten menschlichen Leibern aufzusetzen; so vielleicht am frühesten in der Kuppel des Baptisteriums zu Parma (vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 202 f.), auf einer Elfenbeintafel der ottonischen Zeit in der Städtischen Sammlung zu Metz (Kraus, *Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen* III Taf. 119) und auch am Portal der Stiftskirche von St-Ursanne im schweizerischen Jura. Ferner an romanischen Gewändestaturen in Armentia im nördlichen Spanien (vgl. Weise, *Spanische Plastik* II Taf. 10—11).

2. Nach einer schon im 2. Jahrhundert auftretenden Tradition werden diese vier Gestalten als Symbole der vier Evangelisten gedeutet. Die Auffassung gründet sich auf die Gottesvision bei Ez. 1, 5 ff. und auf Offb. 4, 6 ff., wo aus den geheimnisvollen Cherubimgestalten mit den



Bild 347. Thronender Christus  
an St. Emmeram  
zu Regensburg.

3. Herausgewachsen ist die Sitte, die Majestas Domini mit den vier Gestalten zu umgeben, aus der Tatsache, daß die Exegeten in dem von Ezechiel 1, 5 ff. geschilderten Gottesthron, der von viergesichtigen Cherubim-

vier Gesichtern vier getrennte Wesen werden: „Und das erste lebende Wesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte hatte ein Angesicht wie ein Mensch, und das vierte lebende Wesen glich einem fliegenden Adler.“

Nach Zahn (*Forschungen* S. 257 ff.) findet sich die Deutung der vier geheimnisvollen Gestalten auf die vier Evangelisten zuerst in dem Evangelienkommentar des Theophilus von Antiochien, etwa aus dem Jahre 180. Allein dieser Evangelienkommentar ist, wie neuere Untersuchungen gezeigt haben (vgl. Bardenhewer, *Gesch. der altkirchl. Literatur* I S. 288 ff.), ein unechtes Werk und allem Anschein nach erst gegen Ende des 5. Jahrhunderts in Südgallien entstanden.

Trotzdem ist die Deutung alt, denn schon Irenäus

(Adv. haer. III 11 8; Migne, P. gr. VII S. 885) kennt sie, und er begründet die Vierzahl der Evangelien aus der Vierzahl dieser Gestalten. Allerdings besteht in der Zuweisung auf die einzelnen Evangelisten keine Einhelligkeit. Die Verteilung: Matthäus = Engel, Markus = Löwe, Lukas = Rind, Johannes = Adler, ist vertreten von Viktorin von Pettau, Hieronymus, Pseudo-Theophilus und von fast allen späteren Lateinern. Die Verteilung: Matthäus = Engel, Markus = Adler, Lukas = Rind, Johannes = Löwe, findet sich bei Irenäus, Ambrosius u. a.



gestalten getragen wird, den Thron Christi gesehen haben. Die technischen Schwierigkeiten alsdann, die sich für die Zeichnung ergaben, und die sich ergebende unschöne Anordnung haben unter dem Einfluß von Offb. 4, 6 dazu geführt, die vier Gestalten in die vier Ecken des Bildes zu verteilen. So sind die Majestas-Bilder monumentale Beweise für den Glauben an die Gottheit Jesu Christi, denn er hat den Gottesthron Ezechiels inne.

Nach Irenäus (Ad. haer. IV c. 20, 10 u. 11) ist es der Logos selber, den Ezechiel auf dem mystischen Gotteswagen sah. Er will beweisen, daß es nicht mehr und nicht weniger als vier Evangelien geben könne (a. a. O. III c. 11 8). Gleichwie es vier Hauptrichtungen und vier Hauptwinde gibt, so müssen auch in der Kirche vier Säulen sein, die nach jeder Seite Unverweslichkeit hauchen und die Menschen beleben. Daher ist offenbar, daß der Logos, der Baumeister des Alls, der da sitzt auf den Cherubim und das All zusammenhält, der den Menschen erschienen war, uns das Evangelium viergestaltig gab, von einem Geiste zusammengehalten. . . . Denn die Cherubim sind viergesichtig, und ihre Gesichter sind Bilder der Wirkungsweise des Sohnes Gottes. Denn das erste Lebende, heißt es, ist ähnlich einem Löwen, das Kraftvolle, Fürstliche und Königliche in ihm bezeichnend; das zweite ähnlich einem Stier, seinen Opfer- und Priesterberuf dartuend; das dritte mit dem Angesichte wie dem eines Menschen, seine Ankunft als Mensch beschreibend; das vierte aber ähnlich einem fliegenden Adler, die Gnade des auf die Kirche niederfliegenden Geistes anzeigend“ (Neuß a. a. O. S. 26 ff.). Die vier lebenden Wesen sind in erster Linie also Symbole Jesu Christi und erst in zweiter Hinsicht, wie Irenäus auch auseinandersetzt, Symbole der vier Evangelisten. Lehrreich sind in diesem Zusammenhang die Majestas-Bilder, die Jean Clédât in den großen Kloster- und Kirchenanlagen von Bawit aufgedeckt und in dem schon öfter genannten Werke herausgegeben hat. Die Ostapsis der von Clédât mit XXVI bezeichneten Kapelle zeigt Christus jugendlich auf dem Thron; in der Linken hält er ein Buch, und die Rechte ist segnend erhoben. Die Mandorla ruht auf einem Wagen, dessen Räder mit einer Achse verbunden und hintereinandergestellt, aber verschieden gerichtet sind. Rings um die Mandorla waren die Häupter der vier Symbole angebracht, von denen aber nur noch das Stierhaupt erhalten ist. In dem bereits früher erwähnten Bilde in der Ostapside der Kapelle XVII zu Bawit sind die Flügel der lebenden Wesen zu breiten, mit Augen besetzten Flächen geworden; die Köpfe sind, nach Ezechiels Vision geordnet, ohne Verbindung klein in die Flügelflächen hinein-gezeichnet. Die Räder sind gleichfalls verkümmert; doch erkennt man noch das hintere Rad, das zum vorderen quer steht (vgl. Neuß S. 190.). Man sieht aus diesen Bildern, daß es den Künstlern Schwierigkeit bereitete, den Gotteswagen Ezechiels mit dem thronenden Christus in eine befriedigende Verbindung zu bringen; darum hat man die Darstellung in einigen Teilen vereinfacht und z. B. den Wagen weggelassen, so im Weißen Kloster bei Sohâg in Oberägypten (vgl. Clédât S. 136 und Al. Gayet, *L'art copte*, Paris 1902, S. 275). Andere Zwischenstufen in der Ausbildung des Majestas-Bildes sind anzunehmen. Eine solche liegt noch vor in dem Reichenauer Apsidalgemälde, wo die Cherubimgestalten auf geflügelten Rädern neben dem thronenden Christus stehen.

4. Aus Vorstehendem ergibt sich, daß die vier lebenden Wesen Engel (Mensch), Löwe, Stier und Adler ursprünglich nicht als Symbole der Evangelisten, sondern als Symbole Jesu Christi selber in das Majestas-Bild aufgenommen wurden. Die Deutung auf die Evangelisten ist nur eine der vielen allegorischen Spielereien, wie sie unter dem Einfluß Philos in der Kirche aufkamen; später wurde sie sehr verbreitet und allgemein angenommen. Aber die ursprüngliche Auffassung hat sich auch im Mittelalter nie ganz verloren.



Nur wenn man sich vor Augen hält, daß die vier lebenden Wesen „Bilder der Wirkungsweise des Sohnes Gottes sind“, wie Irenäus sich ausdrückt, versteht man ihre innige Vereinigung mit dem Throne des Gottmenschen; für die vier Evangelisten wäre es eine ungewöhnliche Ehrung. Ich mache in diesem Zusammenhang auf eine in der morgen- und abendländischen theologischen Literatur auftretende volkstümliche Christologie aufmerksam, die sich an eine große Liste von Namen anlehnt, die dem Erlöser im Alten und Neuen Testament beigelegt werden, darunter auch: Homo, Leo, Vitulus, Aquila. Vgl. Künstle, Eine Bibliothek der Symbole und theologischer Traktate zur Bekämpfung des Priscillianismus und des westgotischen Arianismus aus dem 6. Jahrhundert (Forschungen zur christl. Literatur- und Dogmengeschichte I 4 [1900] S. 178), und Ihm, Damasi epigrammata, Leipzig 1895, S. 68. Auch bei den griechischen Theologen, bei Origenes, Cyrill von Jerusalem und den Kappadoziern, werden die Namen Jesu ausführlich behandelt, ohne daß freilich die Namen der vier Wesen besonders hervortreten. Didron (Iconographie S. 278) veröffentlicht aus einem Pariser Evangeliar des 14. Jahrhunderts folgende Verse:

Quattuor haec Dominum signant animalia Christum:  
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,  
Et leo surgendo, caelos aquilaque petendo.  
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.

In Lydien wurde jüngst ein basisartiger Marmorblock gefunden, der auf allen vier Seiten ein eingeritztes Kreuz aufweist mit folgenden, auf Christus sich beziehenden Texten (vgl. Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, philologisch-hist. Klasse Bd. 54 S. 127): ὡς ἄνθρωπος ἔπαθεν; ὡς λέων ἐνίκησεν; ὡς ἀετὸς ἐπετάσθη; ὡς μόσχος ἐτύθη.

Im Sängerkrieg auf der Wartburg gibt Klingsor folgendes Rätsel auf (vgl. Simrock, Der Wartburgkrieg, Stuttgart 1858, S. 132):

Ein Quater hat der Asse vier,  
Davon ein jedes prangt in seiner eignen Zier.  
Hör, wie ich's halb zu sagen dir beginne:  
Das Quater eine Dreie hält, und wird von ihr gehalten.  
Sinnt einer dem zu lange nach,  
So mag die Haut wohl reißen auf des Hirnes Dach;  
Er kann des Sinnes ferner nicht mehr walten.

Wolfram von Eschenbach löst das Rätsel, in dem eine Vierzahl eine Dreizahl aufrecht hält und ihrerseits wieder von einer Dreizahl emporgehalten wird, also: Die Vierzahl bedeutet Christus als Mensch, Löwe, Opferkalb und Adler; die Dreizahl die heiligste Dreifaltigkeit.

## § 58. Das Christusbild im hohen Mittelalter und in der neueren Kunst

Die Kunst des hohen Mittelalters und der neueren Zeit hat den in der frühchristlichen Periode entstandenen und im frühen Mittelalter zur allgemeinen Geltung gelangten Christustypus als bleibendes Erbstück übernommen. Trotzdem blieb eine gewaltige Aufgabe zu lösen übrig: es galt, das in den allgemeinen Zügen übernommene Bild seelisch zu beleben und die gottmenschliche Würde des Erlösers in seinem Antlitz zum Ausdruck zu bringen. In Italien knüpft sich dieses Bestreben an die Namen Giotto, Fiesole, Raffael, Michelangelo, Tizian; in Deutschland an Schongauer, Dürer; in den Niederlanden an die Brüder Van Eyck, Memling und Massys an.

Die Vorstellung, daß Christus häßlich oder doch von unscheinbarem Äußern gewesen sei, wie sie uns bei einigen Theologen der Frühzeit begegnet, blieb den Künstlern des Mittelalters gänzlich fremd; sie waren vielmehr, wohl unter dem

Einfluß begeisterter Schilderungen von dem hoheitsvollen Aussehen des Erlösers, bemüht, sein Bild in vollendeter Schönheit zu geben. Freilich die Schilderungen in dem unter dem Namen des Johannes von Damaskus gehenden Brief an Kaiser Theophilus (Migne, P. gr. 95 S. 349) und des Nicephorus Callisti, Hist. eccl. I 40 (P. gr. 145 S. 748), sind wohl nicht zur Kenntnis abendländischer Künstler gelangt. Eine andere Beschreibung von dem physischen Aussehen Christi hat sicherlich das abendländische Christusbild beeinflußt, nämlich jene in dem unechten Lentulus-Brief, der zuerst in den Schriften des Anselm von Canterbury (gest. 1109) auftaucht (vgl. Gabler, In authentiam epistolae Publii Lentuli ad senatum romanum de Iesu Christo scriptae, Jena 1819). Danach habe Lentulus, der angebliche Vorgänger des Pilatus als Statthalter von Judäa, dem Senate über das Wirken Christi Bericht erstattet und dabei auch seine äußere Erscheinung also beschrieben: er sei von hoher, stattlicher Gestalt mit einem ehrfurchtgebietenden Antlitz, das beim Beschauer Liebe und Furcht zugleich erwecke; sein Haupthaar sei gelockt und von dunkelglänzender Farbe, in der Mitte nach dem Brauche der Nasiräer gescheitelt und von den Schultern herabfließend; seine Stirne offen und heiter, sein Gesicht ohne Runzeln und Flecken, anmutig durch eine zarte Röte; Nase und Mund regelmäßig, die Augen graublau und strahlend, der Bart rötlich, wie das Haupthaar nicht zu lang, und in zwei Spitzen auslaufend. Darauf beruht in fast wörtlicher Entlehnung die Beschreibung in den viel verbreiteten Meditationen des Pseudo-Bonaventura.

Am frühesten hat die Plastik versucht, ideale Christusfiguren zu schaffen, wie wir schon bei den Majestas-Bildern gesehen haben. Auch die deutsche Nach H. v. d. Gabelentz (a. a. O. S. 88) findet sich in Giotto's Malereien der von Pseudo-Bonaventura geschilderte Christustypus, in dem die schönen und milden Züge vorherrschen, wieder; aber beide, der Maler und der Aszet, schöpfen aus der nämlichen Quelle, nämlich aus der franziskanischen Frömmigkeit. Aus diesem Geiste heraus hat dieser Meister in seinem Freskenzyklus in der Arena-kapelle zu Padua einen Christustypus geschaffen, der seit 600 Jahren jeden Beschauer befriedigt, ja mit Bewunderung erfüllt. Als echten Schüler Giotto's bewährt sich Orcagna mit seinen Christusgestalten in der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz (Bild 349). Von sienesischen Vorbildern beeinflußt und wohl auf den Passionsfresken des Barna in S. Gimignano fußend, schafft Fra Angelico da Fiesole einen neuen Idealtypus des Erlösers (vgl. W. Roth's, Die Darstellungen



Bild 348. Christusstatue  
am Dom zu Reims.

Plastik hat uns an der Chorbrüstung der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und an der Kanzel zu Wechselburg individuell und lebensvoll gestaltete Christusköpfe von überirdischer Hoheit geschenkt. Die größte Vollen- dung erreicht dieser Kunst- zweig in dem „Beau Christ“ am Hauptportale der Kathedrale von Amiens und dem „Beau Dieu“ an der Kathedrale von Reims (Bild 348). Ich möchte es als sicher annehmen, daß die beiden Statuen, die uns den Heiland mit männlich schönen Zügen, in leicht gewellten Locken und einem weich gekräuselten Vollbart, mit einem Antlitz, aus dem heiterste Ruhe und lauterste Güte hervorleuchten, unter dem Einfluß des Lentulus-briefes, der in diesen Gegenden schon in der Zeit der Frühscholastik verbreitet war, entstanden sind.

Auf dem Gebiete der Malerei hat erst Giotto ein lebensvolles, naturwahres Bild von Christus geschaffen.

des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariä, Straßburg 1902, S. 11). Er betet ihn uns vor, er malt ihn mit seinem Herzblut in den vielen Passionsszenen. Der liebe, gütige Heiland mit den blonden Haaren über der Refektoriumspforte in S. Marco zu Florenz wird unvergessen fortleben, solange es noch Menschen mit Sinn für das Schöne gibt. Aber auch mit Wucht und voll Majestät wußte Fiesole den Heiland zu geben, wie die Verklärung ebenda beweist. Seelenmalerei mit größtem Erfolge übt dann Lionardo da Vinci in seiner Christusgestalt des Letzten Abendmahls im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand. „Auf der edlen breiten Stirn thront feierliche Ruhe, aber bereits in den fein geschwungenen Brauen zuckt es wie mühsam verhaltenes Weh. Die großen, mandelförmigen Augen, in die eine Träne emporzuquellen scheint, sind tief gesenkt; die Nase ist länglich und fein gebogen, die Wangen eher mager als voll, die weichen Lippen zu sanfter Klage leise geöffnet. Un-

ermeßliches Herzeleid, unendliche Güte und Sanftmut spricht aus diesem Dulderhaupt, das mit seinen durchaus individuellen, ja zum Teil orientalischem angehauchten Zügen die vollkommene Leistung des edelsten Ideal-Realismus bietet“ (Fink, Die

Christus-Darstellung, Breslau 1907, S. 20). In der gleichen Richtung bewegt sich das Christusideal Raffaels, wie es uns in der Disputa, der Schlüsselübergabe, dem Wunderbaren Fischfang und in der Verklärung entgegentritt. Michelangelo dagegen verkörpert sein Christusideal in dem Sixtinischen Weltenrichter und in



Bild 349. Christusbild aus dem „Paradies“ von Orcagna.

er noch weiter in dieses Gesicht und in die ganze Gestalt hineinlegt: die sichere Durchschauung und die hoheitsvolle Zurückweisung menschlicher Niedertracht, die sich unter dem Scheine der Verehrung an ihn heranschleicht, läßt erkennen, daß hier jener Einzige dargestellt ist, in dem Gott Mensch geworden ist. Nicht mit Zorn, sondern mit Trauer und Wehmut wendet sich Christus gegen den Heuchler, der ein Symbol für alle jene ist, die wohl ein Interesse an Christi Bildern, aber nicht an seiner Person haben; oder die sich wohl mit seiner Person beschäftigen, aber seinen Worten nicht glauben und seine Lehren nicht befolgen.

In der nordischen Kunst haben zuerst die Niederländer sich bemüht, das Christusbild aus der hergebrachten Schablone herauszuführen, und die Brüder Van Eyck haben auf dem Genter Altar in stark realistischer Manier einen Weltherrscher geschaffen, der bekanntlich auch auf einen Dürer großen Eindruck machte (Bild 350).

dem auferstandenen Heiland in S. Maria sopra Minerva zwar durch Gestalten von höchster menschlicher Schönheit, aber der gläubige Christ, für den diese Bilder doch zunächst geschaffen wurden, sucht in dem Christusbild auch etwas von jenem Geist, den zuerst Giotto, dann Fiesole und Raffael in dasselbe legten, nämlich gottmenschliche Würde, übermenschliches Wesen, Güte, Milde. So hat uns Tizian in seinem Zinsgroschen-Gemälde den Heiland vorgeführt. Auch der venetianische Malerfürst ist bemüht, im Rahmen des überlieferten Typus Christus in vollendeter Schönheit zu gestalten; aber was



Herzgewinnende Milde und göttliche Güte, die uns die Heilandsbilder der genannten Italiener so anziehend machen, vermissen wir zwar in diesem Bilde; dafür aber kommt der feierliche Ernst und die göttliche Allmacht um so deutlicher zum Ausdruck, allerdings mit Mitteln, die wir gerne missen möchten: durch dreifache Krone, Herrscherstab und Spruchband. Das Christusbild des Jan van Eyck in dem Berliner Museum aus dem Jahre 1438 ist nach den Angaben des Lentulusbriefes entworfen. Im Banne des Van Eyckschen Christus steht der Christuskönig des Hans Memling im Museum zu Antwerpen, aber er hat ihn edler und seelenvoller gestaltet (Bild 351). Quinten Massys' segnender Christus im gleichen Museum hat mit dem Memlings unverkennbare Ähnlichkeit. In Deutschland hat Martin Schongauer, der gewiß die italienischen und niederländischen Christusbilder kannte, durch seine vielen Stiche eine lebenswürdige Christusphysiognomie von ovalem Umriß, hoher Stirn und kleinem, zartem Mund volkstümlich gemacht. Volkstümlich sind bis auf heute auch geblieben die zahllosen Stiche und Zeichnungen Dürers, mit denen er den Erlöser sein ganzes Leben lang verherrlichte, bis er endlich zu jenem abschließenden Idealtypus auf dem Veronikabilde gelangte, dessen wir schon oben gedachten. Dieser Kopf, auf der Grundlage seines eigenen Porträts und unter Benützung von antiken Zügen und Motiven des mittelalterlichen Misericordien-Christus geschaffen, von einer Schönheit, wie sie kein anderer Künstler zu konzipieren vermochte, Leid und Sieg, Erbarmen und Hoheit zugleich verkündend, ist gewiß würdig, für Christi Antlitz zu gelten. Aber vielleicht hat der Künstler gut getan, uns nur den Kopf zu zeichnen und Christus nicht in ganzer Figur und in Abmessungen, und beladen seid; ich will euch erquickern. Dabei ist sein Antlitz von einer himmlischen Liebe wunderbar durchgeistigt“ (Preuß a. a. O. S. 14).



Bild 350. Christusbild  
der Brüder Van Eyck  
am Genter Altar.

Wir schließen diese Übersicht, denn es scheinen alle Möglichkeiten, das Wesen Jesu Christi im Bilde wiederzugeben, erschöpft; und alle späteren tausendfältigen Versuche bewegen sich in den hier angegebenen Richtungen. Man wird fortfahren, Bilder Christi zu zeichnen und zu modulieren und neue Variationen zu schaffen. Aber der Typus des bärtigen Christus mit in der Mitte gescheitelten langen Haaren wird sich erhalten.

### § 59. Das Herz-Jesu-Bild

Literatur: Cloquet, *Revue de l'art chrétien* 4. Serie Bd. VII S. 69 ff. — Grimoïard de Saint-Laurent, *Les images du Sacré-Cœur au point de vue de l'histoire et de l'art*.

Paris 1880. Separat-Ausg. aus der Revue de l'art chrétien 2. Serie Bd. XXVII XXVIII u. XXIX. — Hattler S. J., Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens und der Herz-Jesu-Idee. Nach der Geschichte der kirchlichen Entscheidungen und den Anforderungen der Kunst besprochen. 2. Aufl. Innsbruck 1894. — „Über Herz-Jesu-Bilder“ : „Kirchenschmuck“ 26. Jahrg. (1895) Nr. 1—6. — Richstätter, Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters. 2 Bde. Paderborn 1918—1919.

1. Das menschliche Herz ist ein altherkömmliches Sinnbild der Liebe. So lag es für die Mystiker nahe, die Liebe des Erlösers symbolisiert zu sehen in seinem Herzen. Zu bildlichen Darstellungen des Herzens Jesu führte erst die im ausgehenden Mittelalter auftretende Andacht zu den heiligen fünf Wunden.

In den Kreisen der deutschen Mystikerinnen, wie sie uns vom Ende des 13. Jahrhunderts an im Kloster Helfta bei Eisleben begegnen, ist die Verehrung des Herzens



Bild 351. Christus mit Engeln. Gemälde von Memling.<sup>1</sup>

Jesu als eines Symbols seiner göttlichen Liebe gang und gäbe. (Vgl. *Revelationes Gertrudianae ac Mechthildianae* Bd. I u. II, hrsg. von den Benediktinern von Solesmes, Paris 1875 1877; Weißbrodt, *Der hl. Gertrud Gesandter der göttlichen Liebe*, Freiburg 1876. Siehe auch Michael, *Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters* III S. 179 ff. 185 ff.; ferner Beissel I S. 282 ff.). Der Lehrmeister dieser Zisterzienserinnen ist der hl. Bernhard, der in seinen Predigten über das Leiden Christi immer wieder vom „cor Iesu dulcissimum“ spricht. „O quam bonum et quam iucundum habitare in corde hoc! Ad hoc templum, ad haec Sancta Sanctorum, ad hanc arcam testamenti adorabo et laudabo nomen Domini. . . . Hoc igitur corde tuo et meo, dulcissime Iesu, invento, orabo te Deum meum: admitte tantum in sacrarium eruditionis tuae preces meas, imo me totum trahe in cor tuum . . . munda me; ut purificatus per te, ad te purissimum possim accedere et in corde tuo omnibus diebus vitae meae merear habitare. . . . Ad hoc vulneratum est cor tuum, ut in illo et in te ab exterioribus perturbationibus absoluti habi-



tare possimus. Nihilominus et propterea vulneratum est, ut per vulnus visibile vulnus amoris invisibile videamus. . . . Quis illud cor tam vulneratum non diligat?“ (Vgl. Lesung zur 2. Nokturn am Herz-Jesu-Fest im römischen Brevier.) Diese Gedanken erhalten sich und werden zumal in den Kreisen der Mystikerinnen mit Vorliebe erwogen. Sie schufen sich für ihre Herz-Jesu-Verehrung schon um 1300 ein besonderes Andachtsbild in der oben Bild 206 mitgeteilten Christus-Johannes-Gruppe. Durch die asketischen Schriften des hl. Franz von Sales gelangen sie zur Kenntnis der Nonnen von der Heimsuchung und zeitigen hier, wie wir gleich sehen werden, neue Kunstvorstellungen (vgl. darüber Richstätter a. a. O.). Das Herz Jesu ist vielleicht zum ersten Mal gezeichnet auf der sog. Ebstorfer Karte aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. K. Miller, Die Ebstorkarte, eine Weltkarte aus dem 13. Jahrh., 3. Aufl. Stuttgart und Wien 1900). In der Mitte des Kartenbildes erscheint hier nämlich Sizilien in Herzform; darin eine Anspielung auf das Herz Jesu zu sehen, legt sich deswegen nahe, weil oben das Haupt Christi, rechts und links aber seine Hände erscheinen. Am Ende des 15. Jahrhunderts werden alsdann die Rosenkranzaltäre, auf denen man in Form von runden Medaillons (Rosen) die Geheimnisse des Rosenkranzes darstellte, sehr beliebt (vgl. Beissel a. a. O. S. 552 ff.). Solche Rosenkranzdarstellungen erweiterte man im 16. Jahrhundert zunächst dadurch, daß man zwischen die großen „Rosen“ Darstellungen der fünf Wunden einfügte, die zuletzt in Form von Wappenschilden mit den Wunden Christi jene Rosen ganz verdrängten. Diese Wappenschilde enthielten das durchbohrte Herz Jesu, seine blutenden Hände und Füße. Auch auf Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts begegnen solche Rosenkranzbilder mit den fünf Wunden Christi



Bild 352. Herz-Jesu-Bild  
von Batoni.

auf . . . Wappenschilden zwischen den größeren Rosen häufig (vgl. Schreiber, Manuel I Nr. 1012 1127 1136 usw.). Unter dem Einfluß der immer mehr auftretenden Verehrung des Herzens Jesu wird schon im 16. Jahrhundert in volkstümlichen Andachtsbüchern das Herz Jesu von einer Dornenkrone umgeben und von drei Nägeln durchbohrt gesondert dargestellt (vgl. pl. v bei Grimoüard de Saint-Laurent a. a. O.; siehe auch A. Nägele, Ein unbekanntes Herz-Jesu-

Bild in einer mittelalterlichen Handschrift: Rottenburger Monatschrift 1926 S. 119 ff.). Obwohl auf den Darstellungen der Kreuzigung Longinus regelmäßig die Lanze in die rechte Brustseite stößt — Joh. 19, 34 sagt nur: einer der Soldaten öffnete seine Seite mit dem Speer —, so ist doch die Vorstellung allgemein verbreitet, daß durch den Lanzenstich das Herz des Heilandes an der rechten Kammer geöffnet wurde.

2. Vor solchen schon lange bestehenden Andachtsbildchen hielt die französische Nonne Margareta Maria Alacoque um und nach 1674 ihre Andachtsübungen. Erst im 18. Jahrhundert hat man das Bild des Herzens Jesu in Verbindung mit seiner Person darzustellen begonnen, d. h. man hat Figuren Christi mit dem heiligen Herzen auf seiner Brust gebildet.

Es ist also nicht richtig, was man in volkstümlichen Andachtsbüchern oft lesen kann, daß Margareta Maria Alacoque den ersten Entwurf eines Herz-Jesu-Bildes auf Grund der ihr gewordenen Offenbarung gemacht habe. Das erste berühmte Herz-Jesu-Bild im heutigen Sinne des Wortes stammt von dem Maler Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787), das er 1780 für eine von der Königin von Portugal, Maria Franziska von Braganza, neu erbaute Herz-Jesu-Kirche in Lissabon ausführte: der



Heiland, mit kurzem Kinnbart, hält mit der Linken sein flammendes, mit einer Dornenkrone umgebenes Herz, auf dem sich ein kleines Kreuz erhebt; die Rechte weist darauf hin (Bild 352). Ähnlich ist das Bild des Franzosen Flandrin aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts; nur schwebt das Herz frei vor der Brust des Herrn (vgl. pl. I bei Grimouard de Saint-Laurent a. a. O.). Dieser Auffassung sind Ittenbach, Kupelwieser und die meisten neueren Meister gefolgt. Da das Herz-Jesu-Bild zum viel verehrten Ablaßbild geworden ist, hat die römische Congregatio Rituum eine Reihe von Vorschriften für seine Ausführung gegeben. Danach soll das eigentliche Herz in einer Glorie von Flammen oder Strahlen mit der Wunde dargestellt werden; eine Dornenkrone soll es wagrecht umgeben, und oben soll ein aus Flammen hervorragendes Kreuzchen sein (Congreg. Rit. 12. Mai 1877). Nach einem weiteren Dekret derselben Behörde darf das so gestaltete Herz allein auf den Altären nicht aufgestellt werden; es kann wohl bei Privatandachten gebraucht werden und als Schmuck auf Altartüchern, Antependien usw. dienen. Um ein kirchliches Bild zu werden, muß das Herz mit der Figur des Heilandes in enge Verbindung treten und daran als Hauptsache erscheinen; es soll also dem Heiland in entsprechender Größe und in der oben geschilderten Form über dem Kleide mitten auf die Brust gesetzt werden. Die Sitte, dem Heiland das Herz in die linke Hand zu geben, wird abgelehnt (Congreg. Rit. 26. Aug. 1891). Bei Statuen soll das Herz nicht etwa in Farben aufgemalt, sondern erhaben gebildet werden (Congreg. Rit. 12. Jan. 1878). Hunderte haben in den letzten Jahrzehnten das Herz-Jesu-Bild nach diesen Vorschriften gemalt und modelliert; aber die meisten haben vergessen, dem Bilde auch im Innern ein Herz zu geben. Ich fürchte darum, daß der Vorwurf, die durch den Herz-Jesu-Kult hervorgerufene Massenerzeugung von Devotionsbildern habe die christliche Kunst gerade in ihrer höchsten Aufgabe auf einen bedenklichen Tiefstand zurückgedrückt, nicht unberechtigt ist.

## SIEBTES KAPITEL

### DIE MARIANISCHEN DEVOTIONSBLDER

Literatur: E. Baumbach, Die Madonnendarstellung in der Malerei. 2. Aufl. Dresden 1896. — Blank, Das Marienbild in den ersten drei Jahrhunderten. Mainz 1894. — Eckl, Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Skulptur. Brixen 1883. — Fäh, Das Madonnenideal in den älteren deutschen Schulen. Leipzig 1884. — Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881. — Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg i. Br. 1887. — Christ, Marianus, Jesus und Maria in ihrer äußeren Gestalt und Schönheit. Köln 1870. — W. Roth, Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte. 2. Aufl. Köln 1909. — H. v. Schreibershofen, Die Wandlungen der Mariendarstellungen. Heidelberg 1886. — Ulrici, Über die verschiedene Auffassung des Madonnenideals. Halle 1854. — Wüschel-Becchi, Die ältesten Bilder der Mutter Gottes: „Kunstfreund“ XXI (1905) S. 50 ff. — Wilpert II S. 1128 ff.

Für die übrige Literatur zur marianischen Ikonographie vgl. oben die Kapitel über das Marienleben und den Tod und die Verherrlichung Mariens.

#### § 60. Die Entstehung des marianischen Devotionsbildes

1. Es ist eine über alle Zweifel erhabene Tatsache, daß die christliche Kirche seit der apostolischen Zeit Maria als die Gottesmutter verehrte; es ergibt sich dies aus den Schriften der Väter und den Denkmälern der Katakomben. Da sich aus den ersten vier Jahrhunderten aber fast nur sepulkrale Denkmäler erhalten haben und die Kunst der Frühzeit einen vorwiegend didaktischen Zweck verfolgte, so ist es begreiflich, daß einmal die Zahl der Marienbilder nicht sehr groß ist, und dann, daß der devotionale Charakter der Mariendarstellungen zunächst wenig hervortritt.

Ohne auf die komplizierten Untersuchungen des Begriffes „Devotionsbild“ von E. Panofsky in seinem Aufsatz „Imago pietatis“ in der Festschrift für M. I. Friedländer S. 264 ff. näher einzugehen, betone ich, daß man die christlichen Bildwerke hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung in didaktisch-symbolische, szenisch-historische, hieratisch-repräsentative und in devotionale unterscheiden kann. Eine zeitliche Abgrenzung in der Aufeinanderfolge des christlichen Bilderkreises soll damit nicht gegeben werden, denn obwohl die altchristliche Zeit vornehmlich durch symbolisch-didaktische, das frühe Mittelalter durch szenisch-historische und das hohe Mittelalter durch hieratisch-repräsentative Bildmotive gekennzeichnet ist, und im 14.—16. Jahrhundert das Devotionsbild auffallend in den Vordergrund tritt, so kommen doch alle vier Kategorien in allen Perioden vor. Rein historische Szenen trugen niemals devotionalen Charakter; es gehört vielmehr zum Wesen des Devotionsbildes, daß seine Gestalten, meist Christus und Maria, aus dem historischen Zusammenhang losgelöst und dem Beschauer zum Zwecke der Weckung und Pflege privater Frömmigkeit möglichst eindrucksvoll vor Augen geführt werden. Es werden so zu Devotionsbildern solche Darstellungen Christi und Mariens, die durch besondere Umstände die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich zogen: authentische oder wunderbare Entstehung (Lukasbilder, Achiropoiiten), Aufsehen erregende Form (Volto santo, schwarze Madonnen). Ferner erlangten im ausgehenden Mittelalter den Charakter als Devotionsbilder solche Motive aus der heiligen Geschichte, mit denen sich die Mystiker intensiv beschäftigten, und die in der Kunst in besonders ansprechender Form zur Darstellung gelangten (Schmerzensmann, Pietà).

Liell (a. a. O. S. 19 ff.) hat, die Schriften der theologischen Autoren vom Konzil zu Ephesus im Jahre 431 rückwärts verfolgend, den Nachweis geliefert, daß man in der Kirche Maria als die jungfräuliche Gottesgebärerin seit den Zeiten der Apostel in hohen Ehren hielt. Er wendet sich mit seinen Darlegungen vornehmlich gegen V. Schultze, der in seinem Aufsatz „Die Marienbilder in der altchristlichen Kunst“ (Archäolog. Studien über altchristl. Monumente, 1880) nachzuweisen versucht, daß der Marienkultus im eigentlichen Sinne des Wortes sich aus den Denkmälern der Kunst erst seit dem 5. Jahrhundert nachweisen lasse. Schultze hätte, da ihm als Archäologe nicht unbekannt war, daß man seit der konstantinischen Zeit zahlreiche Kirchen zur Ehre der Mutter Gottes baute, den Satz nur so fassen dürfen: Seitdem die Bischöfe auf dem Ephesinum die Lehre von Maria als der Theotokos feierlich verkündeten, macht sich in der ganzen Kirche ein enthusiastischer Marienkultus geltend.

Wie wir schon früher gesehen haben, ist die Zahl der Szenen in den Katakomben und den Sarkophagen, auf denen Maria vorkommt, ziemlich groß; es sei nur an die Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Weisen erinnert. Doch mit ihnen beschäftigen wir uns hier nicht, denn es sind das rein didaktische Szenen, und die Gestalt Mariens ist dabei nicht als Kultbild gemeint. Dagegen bieten uns die Katakomben auch die Anfänge des marianischen Kult- oder Devotionsbildes, d. h. solche Darstellungen Marias, die ohne historische Beziehung lediglich zum Zwecke der Verehrung gemalt wurden. Wir meinen vor allem jenes Bild der sitzenden Mutter Gottes mit dem Jesuskind in den Armen in der Priscilla-Katakombe im Zusammenhang mit der berühmten Einkleidungszone einer gottgeweihten Jungfrau, die Wilpert (Die gottgeweihten Jungfrauen, Freiburg 1892, S. 52 ff. u. Taf. I) so vortrefflich untersucht und herausgegeben hat (vgl. auch Liell a. a. O. Nr. 93). Dazu sind dann ferner zu rechnen Maria mit Isaias (Liell Nr. 91), ebenfalls noch aus dem Ende des 1. oder dem Anfang des 2. Jahrhunderts stammend; ferner das weniger gut erhaltene Bild in der Domitilla-Katakombe: Maria mit einem Propheten (Liell Nr. 92).

2. Zum Zweck der Devotion ist Maria zweifellos überall da dargestellt, wo sie als Orante erscheint, so besonders häufig auf Goldgläsern von der Mitte des 3. Jahrhunderts ab.

Eines der merkwürdigsten Denkmäler dieser Art ist uns auf einer weißen Marmorplatte aus St-Maximin bei Tarascon (Provence), aus dem 5. Jahrhundert, überliefert (Bild 353), die folgende Inschrift hat: „Maria virgo minester de tempulo Ierusale(m)“. Die Gottesmutter ist demnach so dargestellt, wie sie nach den apokryphen Evangelien als junges Mädchen von ihren Eltern im Tempel zu Jerusalem hingegeben wurde und dort Gott diente. Auch Schultze gibt zu, daß die Maria-Orans auf den Goldgläsern ein Beweis für den Marienkultus im eigentlichen Sinne sei. Vgl. Näheres bei Liell a. a. O. S. 170 ff.; Vopel, Die altchristl. Goldgläser, Freiburg 1899; W. Fröhner, Verres chrétiens à figures d'or (Collections du château de Goluchow), Paris o. J. In der byzantinischen Kunst spielt die Maria-Orans eine wichtige Rolle. Seit dem 6. Jahrhundert erscheint Maria als Orans in den Himmelfahrtsbildern, so zuerst im Rabulas-Evangeliar und auf den Enkolpien zu Monza (vgl. Garrucci Taf. 139 u. 433); und so steht sie noch jahrhundertlang mitten unter den Aposteln oder unter Engeln auch auf monumentalen Himmelfahrtsbildern in der Hauptkuppel byzantinischer Kirchen. Man denke nur an S. Marco in Venedig. Auf dem Gebiete der Plastik hat die byzantinische Kunst Maria fast nur in der Form der Orante dargestellt. Das bekannteste Exemplar befindet sich in der Apsis von S. Maria in Porto zu Ravenna; und am Markusdom zu Venedig haben sich eine ganze Reihe solcher plastischer Darstellungen der Maria-Orans erhalten. Strzygowski veröffentlichte in der „Römischen Quartalschrift“ 1893 S. 4 ff. („Die Maria Orans in der byzant. Kunst“) ein Mosaikbild von der Lünette über dem Hauptportal der Koimesiskirche zu Nizäa, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert stammend, das uns die Maria-Orans in ihrer stereotypen byzantinischen Tracht vortrefflich vor Augen führt. Der Kopf wird von dem byzantinischen Häubchen umrahmt, über das die Pänula gezogen ist, die sich in einer breiten Faltenmasse quer über die Brust zieht und rechts über die Schulter und über beide Arme in schematischen Falten herabfällt. Vgl. auch Wulff, Die Koimesiskirche zu Nizäa und ihre Mosaiken (Zur Kunstgeschichte des Auslandes XIII S. 251 ff.). Im erzbischöflichen Palast zu Ravenna hat im frühen Mittelalter ein unbekannter Mosaizist ein byzantinisches Original der Maria-Orans sehr gut kopiert (abgeb. bei Venturi, Madonna S. 5; vgl. Richter, Die Mosaiken von Ravenna S. 96). Bis auf die Gegenwart ist hoch verehrt jene byzantinische Orante, die ursprünglich zum Oratorium Johannes' VII. (gest. 707) in Rom gehörte und später in S. Marco zu Florenz aufgestellt wurde. Die „Madonna della Misericordia“ trägt am Haupt und an der Brust reichen Perlenschmuck nach Art byzantinischer Kaiserinnen (Bild 354).

Zu einer merkwürdigen Weiterbildung wird die Maria-Orans in der spätbyzantinischen Kunst geführt in der Gestalt der sog. *Platytera*. Man versteht darunter Darstellungen der stehenden Mutter Gottes mit ausgebreiteten Armen, wobei sie das göttliche Kind, meist von einem Kreis umgeben, man weiß nicht in oder vor der Brust hat. Diese Darstellung beruht auf byzantinischen Lobpreisungen Marias: „Er hat dein Inneres umfangreicher gemacht als die Himmel (πλάτυτέραν οὐρανῶν). Vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 109. Dieser Typus ist der älteren Malerei noch fremd; man müßte nur die Orante in der Ostrianischen Katakomben (Liell a. a. O. Taf. vi) dazu rechnen. Ich tue das auch und lehne die Auffassung Wilperts (Ein Zyklus christl. Gemälde S. 45) ab, wonach wir es mit einer gewöhnlichen Frau und ihrem Kinde zu tun hätten. Dagegen begegnet er auf byzantinischen Bleibullen vom 7. Jahrhundert an (vgl. Schlumberger, Sigillographie Byzantine S. 85 ff.). Vom 12. Jahrhundert tritt er in den Apsiden, Kuppeln und Tympanen byzantinischer Kirchen auf und erhält sich in der griechisch-russischen monumentalen und Ikonenmalerei bis in die neuere Zeit. Vgl. Prokrovski, La peinture murale dans les anciennes églises grecques et russes (Moskau 1890), und N. P. de Likhatcheff, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe (1906) Bd. I Taf. 107 189; II Taf. 262 486; Ders., Iconographie der Madonna S. 88. Siehe auch Clemen, R. M. S. 466 ff. mit Fig. 336 und 337. Dem Abendlande ist die *Platytera* nicht ganz fremd geblieben. Die Kirche S. Maria Mater Domini in Venedig besitzt ein vortrefflich gearbeitetes Marmorrelief aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts: vor der Brust der



stattlichen Orante schwebt die Büste des Christuskindes (Bild 355). Um dieselbe Zeit suchte ein rheinischer Maler die Maria Platytera in der Nordkapelle des West-



Bild 353.  
Maria als Tempeljungfrau  
aus St-Maximin bei Tarascon.



Bild 354.  
Maria-Orans.  
Mosaik in S. Marco zu Florenz.



Bild 355.  
Maria Platytera  
in S. Maria Mater Domini in Venedig.



Bild 356.  
Straßburger Fahnenbild,  
aus dem 14.—15. Jahrhundert.

baues von St. Pantaleon in Köln darzustellen: eine große, gekrönte Madonnengestalt hat vor sich quer über dem ganzen Oberkörper ein kreisrundes Medaillon, dem die Büste des segnenden Christusknaben eingezeichnet ist. Das Orantenmotiv hat der deutsche Meister aber nicht mehr verstanden, darum gibt er der Mutter Gottes ein Lilienszepter in die Rechte (vgl. Clemen a. a. O. Fig. 335). Als letzter Ausläufer der aus der Maria-Orans herausgewachsenen *Platytera* im Abendland hat das Straßburger Fahnenbild zu gelten (Bild 356): Maria auf einem niedern Kissen-throne sitzend hat beide Hände weit ausgebreitet. Das Kind, die Rechte weit zum Segen ausstreckend, sitzt auf ihrem Schoße. Der altertümliche Eindruck wird hier allerdings durch die modische Tracht des 14. -15. Jahrhunderts stark beeinträchtigt (vgl. Perdrizet, *La Vierge aux bras étendus*: Archives alsaciennes d'histoire de l'art I [1922] S. 1 ff.).

3. Die Bilder Mariens, wie sie uns in den Katakomben und auf den frühchristlichen Sarkophagen begegnen, machen keinen Anspruch auf indi-



Bild 357. Marienbild im Dom zu Aachen.  
Byzantinisches Elfenbeinrelief.

viduelle Wiedergabe. Porträts wollen erst die sog. *Theotokos-Achiropoiïten* und die *Lukasbilder* sein.

Wie von Christus, so haben wir auch von Maria kein authentisches Bildnis. Vgl. über diese Frage Liell a. a. O. S. 356. Aber wie vom Erlöser, so weiß die Legende auch von seiner Mutter zu berichten, daß eine Reihe auf wunderbare Weise entstandene Bilder uns ihr wahres Aussehen überlieferten. Dobschütz (*Christusbilder* S. 79 ff.) hat die Nachrichten hierüber aus Quellen, die allerdings erst aus dem 8. und 9. Jahrhundert stammen, zusammengestellt. Danach habe Maria, als sie die zu ihrer Ehre zu Lydda in Palästina errichtete Kirche besuchte, sich an eine Säule gelehnt und dabei ihr Bild in dieselbe eingepreßt. Julian der Abtrünnige wollte das Bild vernichten; aber je mehr man an der Säule schabte und sägte, desto herrlicher trat es zu Tage. Andere Versionen ebenda. Im späteren Mittelalter ist von dem Bilde nicht mehr die Rede. In und bei Konstantinopel verehrte man noch eine Reihe von *Theotokos-Achiropoiïten*, so in der Kirche der Abramiten beim Goldenen Horn.



Auch in Unteritalien und Sizilien verehrt man bis zur Stunde solche Bilder (vgl. Dobschütz a. a. O. S. 85 ff.), aber zur Berühmtheit der Christus-Achiropoiten ist keines von ihnen gelangt.

Bekannter wurden die sog. Lukasbilder. Von der Legende, daß Lukas Bilder der heiligen Jungfrau gemalt habe, ist vor dem 6. Jahrhundert nichts bekannt. Erst Theodorus Lector weiß in seiner bis zum Jahre 518 reichenden Kirchengeschichte (Migne, P. gr. 86 I c. 1) zu berichten, daß die Kaiserin Eudoxia ihrer Tochter Pulcheria ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Bild Mariä, das bisher in Jerusalem aufbewahrt wurde, gesendet habe. Später wurde es in der Hodegonkirche zu Konstantinopel verehrt. Über die wechselvolle Geschichte des Bildes vgl. Brockhaus a. a. O. S. 107 f. Beissel (I S. 74) glaubt, daß zahlreiche im Abendland verbreitete byzantinische Elfenbeinreliefs des 10. 12. Jahrhunderts Kopien des von Eudoxia aus Palästina mitgebrachten Muttergottesbildes seien, so auch die byzantinische Elfenbeintafel im Dom zu Aachen (Bild 357). Hochberühmt war ferner das Lukasbild in S. Maria Maggiore in Rom, das schon Gregor d. Gr. im Jahre 585 in feierlicher Prozession nach der Peterskirche trug. In dem jetzt dort verehrten Bilde haben wir wohl das Werk eines abendländischen Künstlers etwa des 13. Jahrhunderts vor uns, der die byzantinische Vorlage in feinem künstlerischen Empfinden umgestaltete. Vgl. auch Wilpert II S. 1134 und Taf. 271 u. 272. Über andere Lukasbilder siehe Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien III S. 5 ff. Taf. 4.

## § 61. Das marianische Devotionsbild des frühen Mittelalters unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst

1. Nirgends läßt sich die führende Stellung, die der byzantinischen Kunst in gewissen Zeiten zukam, deutlicher nachweisen als auf dem Gebiete des marianischen Devotionsbildes, denn das Madonnenideal, wie es dem marianischen Devotionsbild des Abendlandes im frühen Mittelalter zu Grunde liegt, stammt von ihr.

Die beiden Urformen des marianischen Devotionsbildes, die Maria-Orans und die sitzende Madonna mit dem Kinde, die uns in der sepulkralen Kunst des Abendlandes vom 2. und 3. Jahrhundert ab begegneten, wurden von der abendländischen Kunst in monumentaler Form nicht weitergebildet. Dies geschah jedoch in der östlichen Kunst. Von ihr, und nicht unmittelbar von der abendländisch-römischen Kunst, hat das frühe Mittelalter beide Sujets als marianische Devotionsobjekte übernommen. Daß dem so ist, ergibt sich aus der Tracht, in der uns die Maria-Orans im frühen Mittelalter entgegentritt; es ist die byzantinische und nicht die altchristlich-römische. Außer den schon genannten Mosaikbildern im erzbischöflichen Palast in Ravenna und in S. Marco zu Florenz kommen folgende Denkmäler in Betracht: die Maria-Orans im Oratorium des hl. Venantius am Lateranbaptisterium (7. Jahrh.); die in der Apsis des Domes von Cefalù; die in der Apsis des Domes von Murano; das Halbfigurenbild im Dom von Torcello; mehrere Beispiele in S. Marco zu Venedig. Es sind das rein byzantinische Auffassungen, ebenso wie sie uns auf den östlichen Denkmälern auf Chios, in Kiew usw. entgegentreten (vgl. Wulff, Die Koimesiskirche in Nizäa S. 247 u. R. d. Fl., La Sainte-Vierge Bd. II Taf. cxi bis). Auch bei Marienbildern abendländischer Meister macht sich das byzantinische Madonnenideal geltend, so in der Apsis von S. Maria in Pallara zu Rom, an einem Wandbild in der Vorhalle von S. Angelo in Formis und in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi. Dazu kommen noch zahlreiche Reliefdarstellungen. Vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 170 ff. und Mittelalterliche Plastik in Venedig Bd. I S. 131 ff. Diese Madonnenbilder treten uns regelmäßig in einer Tracht entgegen, die dem Abendland fremd ist: ein langes faltenreiches Gewand und über dem Kopfe ein dunkler Mantel (Paenula) oder Schleier, der die Haare vollständig bedeckt und tief in die Stirne



herabfällt. Hinten fällt diese Paenula bis zu den Füßen, vorne bedeckt sie nur Brust und Oberarme und bildet zu beiden Seiten zwei lange Zipfel.

Wichtiger ist die thronende Madonna, die das Kind auf dem Schoße hält, denn es ist das derjenige Typus, von dem sich das mittelalterliche Madonnenideal ableitet. Schon in der Priscilla-Katakombe, wie wir gesehen haben, vorkommend, wurde er wiederum nicht von der abendländisch-römischen, sondern der byzantinischen Kunst ausgebildet. „Die Komposition wurde hier streng symmetrisch aufgebaut, die Auffassung war im wahrsten Sinne des Wortes eine monumentale, und die Madonna erhielt einen ähnlich hervorragenden Platz wie die Christusfigur, d. h. sie wurde nunmehr auch als Hauptfigur in der Apsis verwendet“ (H. v. d. Gabelentz, Die kirchl. Kunst im ital. Mittelalter S. 171). So sitzt Maria mit dem Kinde auf dem Schoße auf kaiserlichem Thron in reiner Frontansicht als Gegenstück zu dem thronenden Christus auf den Mosaiken zu Ravenna schon im 6. Jahrhundert. In byzantinischen Kirchen ist das Motiv häufig zu finden, so zu Gaza in der Kirche der hll. Sergius und Stephanus aus der Zeit Justinians, zu Saloniki in der Sophienkirche, zu Nizäa in der Muttergottes-



(Phot. Alinari.)

Bild 358. Thronende Mutter Gottes  
auf dem Apsismosaik in S. Maria in Domnica zu Rom.

kirche usw. (vgl. Zimmermann, Giotto S. 70). Das älteste Beispiel der in der Apside thronenden Madonna im Abendlande bietet uns das Mosaik von S. Maria in Domnica zu Rom (9. Jahrh.; Bild 358). Es macht fast den Eindruck, als ob dieser Mosaizist jenes Wandbild der Cömeterialkirche des hl. Felix und Adauctus in der Commodilla-Katakombe kopiert hätte, das Wilpert publizierte (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana 1904 Taf. vi), so stereotyp sind die Formen der Hauptgestalten geblieben. Insbesondere erhält sich die byzantinische Tracht Mariens auch auf den späteren Monumenten, so in S. Nereo ed Achilleo, S. Urbano alla Caffarella, S. Martino ai Monti, in der Kapelle S. Zeno an S. Prassede, alle in und bei Rom; das gleiche gilt von den Madonnenbildern in der Hauptapsis von Monreale, von Parenzo (Heider, Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates I S. 106) und von Foro Claudio bei Sessa (Berteaux, L'art dans l'Italie mérid. Taf. 13).

Auf den meisten der hier genannten Monumente trägt Maria die einfache byzantinische Tracht, obwohl ihr als Sitz ein reich verzierter Thron dient. Aber die Anfänge zu der Sitte, Maria als Königin mit Krone und königlichem Gewande darzustellen, wie sie vom 12. Jahrhundert ab im ganzen Abendland aufkommt, sind doch

bei diesen frühbyzantinischen Madonnenbildern zu suchen. So thront Maria mit funkelnder Krone und edelsteinbesetztem Gewande auf dem Fragment eines Wandbildes in S. Maria Antiqua zu Rom aus dem Ende des 5. Jahrhunderts (vgl. Wilpert II S. 658 und Taf. 133 u. 134), das aber schon im 6. Jahrhundert übermalt wurde. Ein ähnliches Madonnenbild besitzt die Unterkirche von S. Clemente ebenda, wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert (vgl. Mullooly, S. Clement, Pope and Martyr, Rom 1873). Noch im 13. Jahrhundert hat ein unbekannter Mosaizist die Madonna mit dem Kinde in der Apside von S. Francesca Romana am Forum als byzantinische Kaiserin dargestellt (abgeb. bei Venturi, Madonna S. 7).

Auch die romanische Plastik des 12. Jahrhunderts steht dies- und jenseits der Alpen überall da, wo sie Maria thronend mit dem Kinde auf dem Schoße darstellt, unter dem Einfluß dieses ursprünglich byzantinischen Madonnenideals. Ich nenne nur die in Silber getriebene Altartafel im Dom zu Cividale aus dem Jahre 1185 (abgeb. bei Venturi, Storia II Fig. 491), die große Holzskulptur des Presbyters Martinus vom Jahre 1199 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Bild 359), das byzantinische Relief in S. Maria Maggiore in Florenz (abgeb. Venturi, Madonna S. 8). Andere Werke noch bei H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 174. Viel einfacher und schlichter sind die Madonnenbilder dieser Klasse in Deutschland und Frankreich gehalten, die uns hier vom 11. Jahrhundert ab teils in Form von Elfenbeinschnitzereien teils als großplastische Stücke in großer Zahl erhalten sind. Man ersieht daraus, daß die sitzende Madonna mit dem Jesuskind, ohne Beziehung zu einem bestimmten historischen Vorgang und ursprünglich noch in ganz byzantinischer Auffassung, ein beliebtes Devotionsbild war. Maria sitzt

Vorliebe für die thronende Madonna; aber im 15. Jahrhundert wird sie immer mehr durch die stehende Muttergottesfigur verdrängt. Wie das ursprünglich exotische Motiv im Laufe der Zeit sich veränderte, möge an der hier abgebildeten Madonna aus Ockenheim (Kreis Bingen) ersehen werden (Bild 362).

Auch in Spanien stellen die plastischen Künstler in der romanischen und frühgotischen Zeit mit Vorliebe die thronende Madonna dar (vgl. G. Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten Taf. 2—8 90—94).

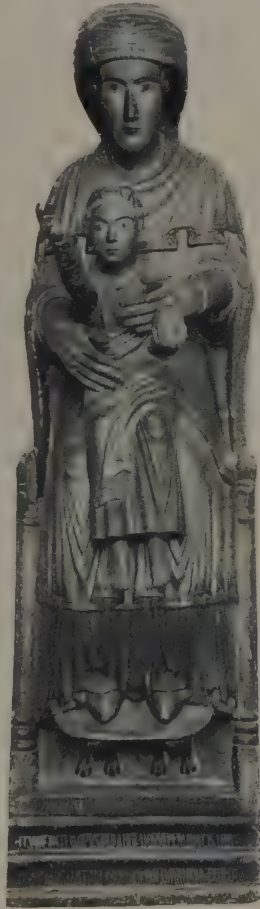


Bild 359.  
Maria mit dem Kinde.  
Holzplastik im Kaiser-  
Friedrich-Museum  
zu Berlin.

hier in stiller Bescheidenheit, geradeausschauend, mit dem Kinde im Schoß auf einem niedrigen Thron. Ihr Kopf ist mit einem Häubchen bedeckt, oder das Untergewand ist als Schleier über ihr Haupt gezogen (Bild 360 u. 361). Besonders im Rheinland war das Motiv der sitzenden Madonna, wie auch die neuesten Inventare (Kreis Euskirchen Taf. VII, Kreis Rheinbach Taf. II, Essen Fig. 24) und die Sammlung Schnütgen in Köln (Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen Taf. 23 ff.) zeigen, sehr beliebt. Auch das Bayerische Nationalmuseum zu München (Halm und Lill, Katalog XIII 1) besitzt viele solche Stücke (vgl. auch C. Habicht, Maria Taf. 6—14, und H. Beenken, Roman. Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924, Abb. 23 25 111 133 149 175). R. Hamann (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III [1927] S. 77 ff.) stellt im Zusammenhang einer Untersuchung über die Salzwedeler Madonna etwa 170 verwandte Stücke aus Deutschland und Frankreich zusammen und zeigt so aufs deutlichste, wie sehr man hier die thronende Madonna zumal im 13. Jahrhundert verehrte. Auch in der Folgezeit erhält sich die



Was diese hier angeführten Madonnenbilder von den späteren unterscheidet, „ist der hieratische Charakter und der Mangel einer engeren Beziehung zwischen Maria und Christus. Jede rein menschliche Empfindung, also gerade das, worauf spätere Künstler das Hauptgewicht legen, ist hier völlig ausgeschaltet. Das Kind mit der zum Segen erhobenen Rechten und der Rolle oder dem Buche in der Linken, erscheint ebenso ernst und erhaben, wie der erwachsene Christus als Rex gloriae oder Salvator mundi“ (H. v. d. Gabelentz S. 174).



Bild 360. Madonna aus Elfenbein  
im Altertummuseum zu Mainz (11. Jahrh.).

2. Man versteht den großen Einfluß, den die östliche Kirche auf die Entwicklung des marianischen Devotionsbildes in der gesamten Christenheit ausübte, wenn man sich erinnert, mit welchem Enthusiasmus sich die Marienverehrung hier seit der Mitte des 5. Jahrhunderts entfaltete. Maria ist die „Panagia“ (Παναγία), die „Allheilige“; den Ehrentitel: ΜΡ ΘΥ (Μήτηρ



Θεοῦ), Mutter Gottes, liest man auf fast allen Tafelbildern. Unter drei Bezeichnungen, nämlich als Hodigitria, Nikopoia und Blacherniotissa, wird sie in Byzanz bis zum Untergang des Reiches hoch verehrt; doch sind darunter keine neuen Typen zu verstehen.

„Hodigitria“, Wegeföhrerin, nannte man jene Panagia, die in der Hodegonkirche zu Konstantinopel bis zur letzten Eroberung der Stadt durch die Türken in hohen Ehren stand. Der Name ist also zunächst rein äußerlich von jener Kirche entnommen, die an der „Straße der Wegeföhrer“, d. h. der Begleiter der Reisenden, lag. Später hat sich alsdann die Anschauung gebildet, das Marienbild habe seinen Namen, weil es Blinden das Licht der Augen geschenkt habe, so daß sie allein gehen konnten, und daß Maria überhaupt die Patronin und Föhrerin der Reisenden sei. Diese Vorstellungen und die Legende, die Hodigitria sei jenes Lukasbild, das die Kaiserin Eudoxia ihrer Tochter Pulcheria aus Palästina schickte, haben das Ansehen der Panagia in der Hodegonkirche ins Ungemessene vermehrt. Unter der Hodigitria

haben wir uns eine stehende Madonna zu denken, die das Jesuskind auf dem linken Arm hält. Das Lukasbild in S. Maria Maggiore zu Rom gibt wohl noch die beste Vorstellung der ursprünglichen Hodigitria. Auch das in S. Alfonso zu Rom viel verehrte Bild ist hier zu nennen (vgl. Cl. Henze, *Mater de perpetuo succursu*, Bonn 1926). Als Kopien davongelten dann zahlreiche, im Abendlande verwahrte Elfenbeinreliefs aus dem 10. bis 12. Jahrhundert. Die Pariser Stücke abgeb. bei R. d. Fl., *La Sainte-Vierge* I Taf. 117 143 144 149; die Berliner bei Vöge, *Die Elfenbeinwerke in den Berliner Museen* (Ber-



Bild 361. Madonnenrelief in Brauweiler bei Bonn.

gia, die das Kind vor sich auf dem Schoße hat. Da sie schon unter Kaiser Justinian erwähnt wird, hat man in der Nikopoia, die ihren Namen davon hat, daß man das Bild mitnahm, wenn man in den Krieg zog und von seiner Verehrung den Sieg erwartete, als Urbild der thronenden Madonna zu sehen. Der Doge Dandolo will das Original, als die Kreuzfahrer Byzanz erobert hatten, nach S. Marco in Venedig gebracht haben. Als Kopien, wenn vielleicht auch umgearbeitete, gelten das schöne Elfenbeindiptychon im Berliner Museum (vgl. Vöge, *Elfenbeinwerke* Nr. 3), noch aus dem 6. Jahrhundert, und die bedeutend jüngere Elfenbeintafel aus der Sammlung des Grafen de Bastard (Bild 363).

Das dritte marianische Palladion von Byzanz, ebenfalls dem hl. Lukas zugeschrieben, ist die „Blacherniotissa“, so genannt nach der von der hl. Pulcheria erbauten Blachernerkirche, wo sich das Bild befand. Es ist dies aber nichts anderes als die Maria-Orans. Eine Weiterbildung davon ist die „Platytera“, von der oben schon die Rede war.

lin 1900) Nr. 18. Mit Unrecht behaupten die Basilianermönche zu Tschernostochau, das ehrwürdige Originalbild zu besitzen; die Türken haben es im Jahre 1453 zerstückelt. Vgl. über das wechselvolle Schicksal des Bildes: Veludo, *Immagine della Madonna di S. Marco*, Venedig 1887; siehe auch Act. SS. 18 Oct. VIII S. 298; Beissel I S. 73 ff. und Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern* S. 107 f. Ein viel verehrtes Bild der Hodigitria aus Smolensk bildet Habicht, *Maria* Taf. 3, ab.

„Nikopoia“, Siegesbringerin, nannte man in Byzanz die auf dem mit Kissen belegten Stuhle sitzende Pana-

Man sieht also, die großen offiziellen Marienbilder, die in der Geschichte des byzantinischen Reiches und der östlichen Kirche überhaupt eine so wichtige Rolle spielen, sind identisch mit den drei Grundtypen des frühmittelalterlichen marianischen Devotionsbildes: der Maria-Orans, der stehenden Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem linken Arm und der thronenden Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Schoße.

## § 62. Das Madonnenbild im hohen und späten Mittelalter

1. Nachdem die Maria-Orans schon im frühen Mittelalter allmählich in Vergessenheit geraten war, kennt die christliche Kunst bis zum Aufkommen



Bild 362. Madonna aus Ockenheim  
(Anfang des 15. Jahrhunderts).

der Immaculatabilder als marianisches Devotionsbild nur die Mutter mit dem Kinde. Stehend wird sie vornehmlich in der Plastik und sitzend in der Malerei dargestellt.

a) Maria allein ohne das göttliche Kind kommt in der mittelalterlichen Kunst so selten vor, daß obiges Urteil vollständig gerechtfertigt erscheint (vgl. auch Beissel I S. 340). Einige Beispiele der Maria als Sponsa Christi oder als Virgo Sapientissima (so auf dem Genter Altar) verschwinden ganz und gar vor der unübersehbaren Zahl von Denkmälern „Unserer Lieben Frau“ mit dem Jesuskind auf dem Arme. Die Schmerzensmutter, die seit dem 14. und 15. Jahrhundert als Sonder-

bild begegnet, ist ein Ausschnitt aus der Passion, und man hat stets den toten Leichnam zu ergänzen. Wie sehr man gewohnt war, Maria das Kind in die Arme zu geben, ergibt sich aus den Schutzmantelbildern, wo Maria oft das Kind trägt, obwohl es inhaltlich nicht gefordert ist, und seine Anbringung mit technischen Schwierigkeiten verbunden war.

b) „Maria im Ährenkleid“ hat erst seit einigen Jahrzehnten eine Stelle in der Kunstgeschichte gefunden. Nachdem Sighart in seiner Kunstgeschichte Bayerns S. 519, Schnaase in den Mitt. Z.-K. 1862 S. 207, Semper in seinen „Altitirolischen Tafelbildern“ (1896) S. 21 und Stiaßny im Jahrb. Kaiserh. 1903 S. 79 auf das merkwürdige Muttergottesbild aufmerksam gemacht hatten, ist Johannes Graus („Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom“ [Graz 1904], Separat-Abdruck aus dem „Kirchenschmuck“ 35. Jahrg.) dem Problem nachgegangen. Unter Ährenkleidmadonna versteht man eine stehende Figur Marias ohne Kind, deren Kleid

am Hals mit einem Kranzflamender Strahlen besetzt und an den übrigen Teilen reich mit Weizenähren verziert ist; sie hält die Hände vor der Brust gefaltet, und die Haare fallen in langen Strähnen herab. Das liebliche Bild hat auch auf Dürer Eindruck gemacht, und er nahm es in die Randzeichnungen des Gebetbuches Kaiser Maximilians beim Officium B. M. V. auf. Im südlichen Bayern und im Salzburgerischen ist Maria im Ährenkleid in Form von Gemälden, Statuen und Holzschnitten als hoch verehrtes Andachtsbild viel



Bild 363. Maria mit dem Kinde.  
Byzantinisches Elfenbeinrelief.

votions- oder Bruderschaftsbild verehrten. Ich sehe darin einen letzten Ausläufer der Maria-Orans, die wegen ihrer besondern Aufmachung die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zog. Bei ihren Wanderungen nahmen sie Kopien mit wie die Lucchesen von ihrem „Volto santo“. Es muß hier einer neueren Legendenbildung entgegengetreten werden. Georg Schreiber, Mutter und Kind in der Kultur der Kirche (Freiburg 1918), behauptet nach Graus S. 104, das Ährenkleidbild sei als eine Art „Madonna del parto“ verehrt worden, und „gläubige Frauen wenden sich an sie, um Nachkommenschaft zu erlangen“. Man beruft sich dabei auf das Ährenmotiv, das auf dem Gewande Mariens fast regelmäßig vorkommt; es sei dies ein Symbol der Fruchtbarkeit. Ferner habe die Herzogin Maria Visconti in Muttersorgen unser Bild in die von ihrer Familie gegründete Kartaus von Pavia gestiftet. Allein mir ist in der ganzen christlichen Kunstgeschichte die Ähre als Symbol der (ehelichen) Fruchtbarkeit nie begegnet; ferner hat Maria Visconti unser Madonnenbild in die Certosa gestiftet, um die glückliche Geburt ihres

verbreitet, von denen Graus eine größere Zahl abbildet (vgl. unser Bild 364; siehe auch Schreiber, Manuel I S. 292 Nr. 1000; III S. 247 Nr. 2911 ff.). Inschriften, die gleichlautend sich auf einer Reihe von Tafeln und Stichen vorfinden, weisen auf ein Original im Dom zu Mailand hin. Und in der Tat haben dortige Nachforschungen ergeben, daß schon im 14. Jahrhundert die in Mailand ansässigen Deutschen im Dom daselbst ein Marienbild

„cum cohazono“, d. h. eine Ährenkleidmadonna, als ihr nationales De-



zweiten Kindes, mit dem sie gesegnet war, zu erleben. Es wäre auch merkwürdig, wenn man im 14. Jahrhundert, wo man Maria fast nur mit dem Kinde auf dem Arm abbildete, zu dem gedachten Devotionszweck gerade das Bild der Tempeljungfrau, die sich Gott in steter Keuschheit gewidmet hatte, gewählt hätte; denn als Tempeljungfrau faßte man die Ährenkleidmadonna auf, wie die Aufschriften auf vielen Exemplaren, die Graus publizierte, zeigen. Nach den Mailänder Geschichtsquellen, die Graus verwertet, ist der Sachverhalt dieser: In der Mailänder Domkirche befand sich ein Bild der Maria-Orans, oder der Tempeljungfrau, das besonders von der deutschen Kolonie hoch verehrt wurde. Aber auch in der Familie der Visconti war dieses Bild sehr geschätzt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Madonna in der Ausstattung, wie sie zur Verbreitung gelangte, nämlich mit dem Ährenkleid und dem Strahlenkranz am Hals, eine Stiftung der Visconti ist. Der Strahlenkranz ist nämlich eine heraldische Zier der Visconti und wahrscheinlich auch das Ährenmotiv, denn auf den Bildern der Herzogin Katharina von Visconti finden wir die Ähren ganz ähnlich an ihrem Gewande angebracht wie auf dem der Madonna.

2. Für Italien hat das marianische Devotionsbild die toskanische Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts geschaffen. Guido von Siena und Cimabue, die hier als führende Meister in Betracht kommen, gehen von byzantinischen Vorbildern aus, wie die Tracht der Madonna und die Vorliebe für Engel als Begleitfiguren deutlich erkennen lassen. Aber unter dem Einfluß der franziskanischen Mystik werden



Bild 364. Maria im Ährenkleid in der Kirche Notre-Dame zu Freiburg in der Schweiz.

Mutter und Kind seelisch belebt; sie treten miteinander in geistige Beziehung und offenbaren die Gefühle ihres Herzens in sprechenden Gesten und Blicken.

Vgl. L. Dussler, Das sienesisische Madonnenbild: Christliche Kunst XXIII S. 227 ff. — Das Verdienst, dem steifen byzantinischen Zeremonienbild Leben eingehaucht zu haben, gebührt einem sonst unbekannten Meister des beginnenden 13. Jahrhunderts, Guido von Siena, auf seinem aus dem Jahre 1221 stammenden Tafelbild im Stadthaus zu Siena (Abb. 6 bei W. Rothes, Die Madonna).

Alle Neuerungen, die das Madonnenbild der folgenden Jahrhunderte kennzeichnen: Aufgabe der reinen Frontansicht, Neigung des Kopfes der Maria, ihr milder, Vertrauen erweckender Blick, das liebenswürdige und kindliche Wesen des Jesusknaben, der die Mutter anschaut oder doch zeigt, daß er zu ihr gehört, lassen sich aus seinem Bilde trotz der späteren Übermalung durch Duccio erkennen (vgl. W. Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst, Straßburg 1904, S. 33 ff.). Unter dem Einfluß Guidos steht Duccio (1260—1320), dem jetzt fast allgemein die Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz (Bild 365) zugeschrieben wird. Seinen Weltruhm begründete das für den Hochaltar des Domes zu Siena geschaffene und in feierlicher Prozession am 9. Juni 1310 dahin übertragene Altarbild. Das Wesen Mariens, die auch unsere Mutter sein will, der geheimnisvolle Charakter des göttlichen Kindes, beide verehrt von geschickt um den Thron gruppierten Engeln, kommt bei Duccio zu wohl gelungenem Ausdruck. Duccios Dombild war das Vorbild für das große Gemälde des Simone Martini (1263—1344) im Stadthaus zu Siena

und überhaupt für seine Marienbilder, die zu den schönsten Kunstwerken gehören, welche die Verehrung der Mutter Gottes hervorgebracht hat. Seine Zeitgenossen sind Ambrogio und Pietro Lorenzetti aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die zu den geschätztesten Madonnenmalern aller Zeiten gerechnet werden dürfen, wenn gleich bemerkt werden muß, daß die Umbildung des feierlichen Kirchenbildes in das religiöse Genrebild auf sie zurückgeht. Ich erinnere an die Madonna del Latte des Ambrogio Lorenzetti in der Kirche des hl. Franziskus zu Siena (Abb. 12 bei Rothes



Bild 365. Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz.

a. a. O.). Duccio, seine Schüler und Nachfolger begründeten gerade für die Anfertigung von Marienbildern den Weltruf der sienesischen Malerschule, und wir begegnen im 14. Jahrhundert sienesischen Meistern in Frankreich, Spanien und Böhmen. Aber auch in Italien selbst machen sich die sienesischen Errungenschaften weithin geltend; so ist bei der Madonna des Margaritone von Arezzo in der Pinakothek daselbst (abgeb. Venturi a. a. O. S. 11) und jener des Coppo di Marcovaldo in der Servitenkirche zu Siena aus dem Jahre 1261 (abgeb. Muñoz a. a. O. Fig. 17) die

Abhängigkeit von Guido da Siena ohne weiteres zu erkennen. Hat auch Cimabue von Guido sein Madonnenideal übernommen? Coppo di Marcovaldo, der ein Florentiner war, käme dann vielleicht als Vermittler sienesischer Eigenart in Betracht. Cimabue und die älteren Sienesen kleiden die Madonna in die byzantinische Tracht; hier wie dort ist die strenge Frontansicht vermieden, Maria schaut seitwärts aus dem Bilde heraus, und die ganze Bildanordnung ist, oberflächlich betrachtet, identisch. Aber die Form des Thrones ist bei Cimabue ganz originell, und neu ist auch das Motiv, daß Engel den Thron stützen. Die Madonna Cimabues ist erhabener als die der Sienesen; „sie ist hoheitsvoll, aber ohne Milde; schön, aber ohne Anmut“ (H. v. d. Gabelentz). So ist es wahrscheinlich, daß Cimabue sich unter dem Einfluß byzantinischer Vorlagen und angeregt von griechischen Meistern, die in seiner Werdenzeit nach Florenz kamen, sein Madonnenideal selbständig schuf (vgl. Zimmermann, Giotto I S. 200 ff., und A. Aubert, Cimabue-Frage, Leipzig 1907). Am altertümlichsten wirkt die Madonna in der Galleria antica e moderna zu Florenz. Innerlich belebter ist schon die aus S. Francesco in Pisa stammende im Louvre zu Paris und die für S. Croce in Florenz gemalte in der Nationalgalerie zu London. Seine reifste Leistung ist die Madonna mit dem Kinde, vier Engeln und dem hl. Franz in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, jetzt am besten abgebildet bei Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco II Fig. 27.

Merkwürdigerweise finden wir Giotto bei seinen Madonnenbildern, wo er sie als Devotionsbilder schuf, nicht auf der Höhe, auf der er uns mit seinen Christenwerk

ist allerdings das Fresko in S. Marco zu Florenz: die Madonna, mehr an giotteske Manier erinnernd, ist von mehreren Heiligen umgeben und ist so eines der frühesten Beispiele der „Sacra Conversazione“ (vgl. Rothes, Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariä, Straßburg 1902, S. 43 ff.).

3. Das Bestreben, dem marianischen Devotionsbild die byzantinische Steifheit zu benehmen, Mutter und Kind ihrer himmlischen Unnahbarkeit zu entkleiden und sie uns menschlich näher zu bringen, veranlaßt die Künstler der Renaissancezeit zur Einführung einer Reihe von ikonographischen Neuerungen. So entsteht das private marianische Devotionsbild und das religiöse Genrebild.

a) Schon bei den sienesischen Meistern des 14. Jahrhunderts setzt, wie wir gesehen haben, diese Richtung ein. Die meisten Marienbilder der Spätrenaissance gehören dieser Gruppe an. Vom 15. Jahrhundert an wird von italienischen Meistern



Bild 366. Maria mit Jesuskind.  
Relief von Andrea della Robbia.

stusbildern und seinen biblischen Szenen begegnet ist, und das Urteil, das H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 183 fällt, darf wohl allgemein anerkannt werden.

Fra Angelico da Fiesole knüpft bei seinen marianischen Devotionsbildern an die Sienesen des Trecento an. Aber ich finde, wenn ich an seine Gemälde in der Pinakothek Vannucci in Perugia und die Madonna der Flachshändler in den Uffizien zu Florenz erinnern darf, daß seine Madonna zu schemen- und sein Jesuskind zu puppenhaft ist. Ein hervorragendes Mei-



das Jesuskind nicht nur in diesen marianischen Devotionsbildern, sondern auch auf feierlichen Kirchentafeln vollständig nackt dargestellt (vgl. das Relief von Andrea della Robbia im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; Bild 366). Was Keppler (Aus Kunst und Leben, N. F., Freiburg 1906, S. 103 ff.) mit Bezug auf Raffaels Madonnen sagt, hat allgemeine Geltung: „Es gilt zu unterscheiden zwischen religiösen Bildern im engeren und strengeren, und solchen im weiteren Sinn. Zu der ersten Klasse gehören die Kirchen- und Altarbilder, jene Andachtsbilder, welche an öffentlichem heiligen Ort der Devotion des Volkes zu dienen haben. Von ihnen sind zu unterscheiden solche Bilder, die fürs Haus, für die Familie, für die Privaterbauung geschaffen sind.“

Übrigens setzen die Versuche, die natürlichen Regungen zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck zu bringen, schon in der byzantinischen Kunst ein. So wird in der Klosterkirche von Philotheu auf dem Athosberge als das berühmteste und vielleicht älteste Muttergottesbild die Panagia Glykophilusa, „die Liebkosende“, verehrt: Maria drückt, von tiefinnerlicher Mutterliebe getrieben, das Kind an ihre Wangen (vgl. Brockhaus a. a. O. S. 107). Aber auch in Italien ist das Bestreben, das feierliche Kirchenbild zum privaten Andachtsbild und damit zuletzt zum religiösen Genrebild umzugestalten, beträchtlich Tange vor Raffael zu beobachten. Keppler (a. a. O. S. 99 ff.) stellt auch hierfür die wichtigsten Belege zusammen. Bei der Madonna della Febbre in der Sakristei von St. Peter in Rom (12. Jahrh.) umarmt das Kind die Mutter, ein Motiv, das bei Giovanni und Andrea Pisano, bei Fiesole, Domenico Veneziano, Niccolò Alunno und Perugino wiederkehrt. Ferner finden wir auch in der besten Periode kirchlicher Kunst das heilige Kind spielend dargestellt; Früchte, Blumen, Vögel dienen in der Regel als kindliche Spielzeuge. Schon auf den alten Glasgemälden von Bourges hält das Kind einen roten Apfel in der Hand, auf einer Elfenbeinskulptur aus dem 13. Jahrhundert im Louvre nimmt es ihn von der Mutter in Empfang. In Italien wird im 15. Jahrhundert der Apfel zum Granatapfel.

Sehr liebliche Gebilde kommen zustande dadurch, daß der Knabe Johannes sich anbetend oder als Gespiele dem Jesuskind nähert. Auf einem vielleicht noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Gemälde in der Galerie zu Siena stellt Elisabeth den Johannesknaben Jesu vor, der ihn vom Schoße der Mutter aus segnet. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab werden Bilder, auf denen Johannes allein oder im Verein mit seinen Eltern sich der heiligen Familie zugesellt, sehr häufig. Raffael hat das Motiv bekanntlich mit Vorliebe verwendet. Vgl. seine Madonna Canigiani in der Alten Pinakothek zu München.

b) Das Motiv des schlummernden Jesuskindes ist zuerst auf einem Tafelbild der altpaduanischen Schule aus dem 14. Jahrhundert zu beobachten; nach der Überschrift am oberen Bildrand haben wir es hier mit der Nachahmung einer byzantinischen Vorlage zu tun (vgl. Jameson, Legends of the Madonna S. 117). Bei Raffaels Madonna mit dem Diadem liegt das Kind schlafend auf dem Boden; auf einer Statue im Louvre zu Paris (Meister der Kapelle Pellegrini) liegt es schlummernd auf dem linken Knie der Mutter, und bei Mantegna hält die Mutter es vor der Brust mit beiden Händen (abgeb. Venturi a. a. O. S. 25 u. 77).

c) Ein anderes Motiv, das wir Nordländer nicht einmal beim religiösen Genrebild zulässig finden, kommt auffallend früh vor, nämlich das der stillenden Mutter. Schon die byzantinische Kunst kennt eine „Panagia Galaktotrophusa“ in der Kirche des Klosters Chilandari auf dem Athosberge (vgl. Natale Baldoria, La Madonna latitante, in den Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Ser. VI, Bd. VI, Venedig 1888, S. 777 ff.; Brockhaus a. a. O. S. 108 und Wulff, Altchristliche und byzant. Kunst S. 355). Älter noch ist das Beispiel auf einem Elfenbeindeckel aus der ottonischen Zeit in der Pariser Nationalbibliothek (Venturi, Storia II Fig. 157). In Italien finden wir die Madonna del Latte vom 13. Jahrhundert an häufig, und vom 14. Jahrhundert an gehört sie zumal in Norditalien zu den Lieblingskompositionen der italienischen Kunst (vgl. H. v. d. Gabelentz a. a. O. S. 186 und Thode, Franz von Assisi S. 470). Auch deutsche Künstler, so Dürer und andere, haben das Motiv übernommen.

4. Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung des neuen Madonnenideals auf dem Gebiete der Malerei bildet sich in Italien das marianische Devotionsbild auf dem Gebiete der Plastik aus. Aber Niccolò und Giovanni Pisano knüpfen nicht an byzantinische Vorbilder an; sie entnehmen vielmehr ihre Anregungen von den Werken der Antike und schenken uns auffallend beliebte Madonnenbilder.

Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II 2 S. 89 ff. — Die byzantinische Plastik hat sich bekanntlich fast nur auf dem Gebiete des Bronzegusses für Erztüren und der Kleinplastik — Elfenbeintafeln — betätigt. Letztere wurden, wie wir gesehen haben, in Deutschland im 12. Jahrhundert die Vorbilder für größere Werke der Holzplastik. In Italien greift Niccolò Pisano auf den Reliefs der Kanzeln im Baptisterium und im Dom zu Pisa nach klassischen Mustern, und seine Maria ist die reinste Juno (vgl. die Abbildungen bei Kraus a. a. O. Fig. 12 13 14 u. 16, besser bei Venturi, Storia IV Fig. 4 u. 5).

An der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa schafft Niccolò Pisano die Madonna zum ersten Mal als stehende Freifigur im königlichen Gewand mit der Krone auf dem Haupt. Bei Giovanni Pisano treten die antiken Reminiszenzen schon stark zurück (vgl. die Abb. bei Venturi, Madonna S. 16 17 u. 18). Das gegenseitige Sich-Anschauen von Mutter und Kind, das der byzantinischen Kunst vollständig fremd war, das aber in Italien seit dem 13. Jahrhundert sehr verbreitet ist, kommt in den plastischen Werken der Pisani in fast barocker Weise zum



(Phot. Alinari.)

Bild 367. Madonnenstatue von Giovanni Pisano.

abendländischen Gotteshäusern bis ins 16. Jahrhundert unzähligemal begegnet. Sie verdrängt in dieser Form die in romanischer und frühgotischer Zeit beliebte thronende Madonna.

Vgl. A. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923; Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927. — Vor dem 13. Jahrhundert besitzt das Abendland keine Standfigur der Mutter Gottes mit dem Jesuskind; das Aufkommen dieses Motivs hängt mit dem Verlauf des gotischen Stiles aufs engste zusammen. Herausgewachsen ist auch dieses Bild aus dem byzantinischen Typus der Hodigitria, wovon zahlreiche Kopien zur Zeit der Kreuzzüge im Abendland verbreitet wurden; vgl. die schöne Elfenbeinschnitzerei im Museum zu Utrecht (Bild 1 bei Goldschmidt). Deutlich ist dies noch bei der Madonna in St. Maria im Kapitol zu Köln um 1220 und bei jener am Domportal zu Paderborn um 1240 (vgl. Abb. 3 u. 4 bei Goldschmidt) zu erkennen. Aber schon um diese Zeit begann man, dem entliehenen Typus den fremdländischen Charakter in Kleidung und

Ausdruck; so besonders auffallend bei Giovanni Pisano im Campo Santo zu Pisa, in Prato und in Padua (Bild 367; vgl. die Abbildungen bei Venturi, Madonna S. 16 u. 17 und H. v. d. Gabelentz S. 178).

5. Vom 13. Jahrhundert an schafft sich die abendländische Plastik ihr eigenes Madonnenideal. Es ist das jene hohe, durch edle Frauenschönheit erklärte Himmelskönigin mit Krone und Szepter, das Kind auf dem Arme tragend, die als großplastische Standfigur uns an

Haltung zu nehmen, und es wird daraus die lebhaft bewegte abendländische Himmelskönigin, wie sie uns in allen größeren Kirchen Deutschlands und Frankreichs vom 14. Jahrhundert an begegnet. Statt auf Einzelheiten einzugehen, sei darauf hingewiesen, daß fast ein Drittel aller Erzeugnisse der Ulmer Plastik, die G. Otto a. a. O. in so großer Zahl zusammenstellen konnte, die stehende Mutter Gottes mit dem Jesuskind auf dem Arm zur Darstellung bringt. Als Beispiel dieses Typus geben wir hier die Statue vom innern Teilungsposten des Hauptportals am Freiburger Münster (Bild 368).

### § 63. Die Madonna mit dem Schutzmantel

Literatur: Beissel I S. 352 ff.; II S. 404 ff. — Habicht, Maria S. 112 ff. — E. Krebs, Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster: Sonderabdr. aus den Freiburger Münsterblättern I. Jahrg. Heft 1 (1905) S. 27—35. — Ders., Mystik in Adelhausen, in der Festgabe H. Finke dargebracht. Münster 1904. — Mäle III S. 198 ff. — P. Perdrizet, La Vierge de Miséricorde. Paris 1908. — K. Schuë, Das Gnadenbitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XL S. 251 ff. — Léon Silvy, L'origine de la Vierge de Miséricorde: Gazette des Beaux-Arts, November 1905.

1. Unter Schutzmantelbildern versteht man Darstellungen Mariens als Mater misericordiae, auf denen sie selbst oder Engel den Mantel nach beiden Seiten ausbreiten, so daß die gläubige Menschheit darunter gegen alle Fährlichkeiten des Leibes und der Seele sichern Schutz findet.

Perdrizet, der nebenbei bemerkt die Ungezogenheit begeht, stets von „Mariolatric“ zu reden, macht den Anspruch, den Ursprung des Schutzmantelbildes zuerst entdeckt zu haben, und verteidigt die Priorität seines Fundes gegen Krebs und Silvy, die etwa gleichzeitig mit ihm auf eine von Cäsarius von Heisterbach in seiner Schrift „Dialogus miraculorum“ VII S. 59 (Ausgabe von Strange, Köln 1851, Bd. II S. 79) mitgeteilte Vision eines Zisterziensermönches hinwiesen: Der Mönch kam in den Himmel und sah hier die ganze triumphierende Kirche, die Engel, Propheten, die Apostel; er sah zahllose Mönche aus allen Orden, nur keine Zisterzienser. Darüber beunruhigt, fragte er die Mutter Gottes, warum im Himmel keine ihrer treuesten Diener zu sehen seien. Da breitete Maria ihren weiten Mantel aus und zeigte ihm seine Ordensgenossen. „Aperiensque pallium suum, quo amicta videbatur, quod mirae erat latitudinis, innumerabilem multitudinem monachorum, conversorum et sanctionialium illi ostendit.“ Es ist das übrigens eine Wanderlegende, die in fast allen Orden erzählt wird (vgl. Acta SS. 4 Aug., I neue Ausgabe S. 57 u. 580). Eine Kritik dieser Legenden in den Acta Sanctorum a. a. O. S. 465; sie leidet zudem an einem innern Widerspruch. Das Motiv der Mantelschaft bedeutet zunächst Schutz gegen physische Unbilden, wie Wind und Regen; die Mantelschaft Mariens ist ein Symbol ihres Schutzes gegen geistige Anfechtungen. Dessen bedürfen die Seligen aber nicht mehr; und ihre Stellung unter dem Mantel Mariens würde sie im Genusse der Seligkeit nur behindern. Darum lehne ich die Ableitung des Schutzmantelbildes aus der mitgeteilten Vision ab. Diese ist vielmehr durch die Bekanntschaft mit einem Schutzmantelbild veranlaßt und gedankenlos von dem Zisterziensermönch in seine angebliche Vision hineinverwoben worden. Der Mantelschutz ist, solange dieses Gewand weit und faltenreich war und allein dazu diente, gegen physische Unbilde zu schützen, ein in der Vorstellung aller Völker gegebenes Motiv; bei den germanischen Völkern kommt dazu die symbolische Bedeutung der Legitimation und Adoption. Perdrizet stellt die Beispiele dafür selber aus Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, 3. Aufl. S. 160 ff., und Kleinere Schriften Bd. VI S. 164 zusammen; vgl. auch Grimm, Deutsches Wörterbuch VI S. 1608, 2. Als Mantelkind bezeichnete man ein vor der Ehe geborenes Kind, das die Mutter bei der Trauung unter den Mantel nahm und so legitimierte. Allerdings stammt die oben mitgeteilte Erzählung des Zisterziensermönches aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, während die Mantelbilder sich erst im 14. ausbreiten. Aber Perdrizet selber muß a. a. O. S. 64



feststellen, daß die römische Bruderschaft der „Raccomandati di Madonna S. Maria“ ihre Mitglieder schon im 13. Jahrhundert unter dem Mantel Mariens darstellte, und er



Bild 368. Madonnenstatue an der Innenseite  
des Hauptportals am Freiburger Münster.

behauptet ohne Beweis, daß sie dieses Motiv den religiösen Orden, also wohl zunächst den Zisterziensern, entnommen hätten. Auch ist zu beachten, daß auf einem

Reliquienschrein in der Kathedrale von Albi aus dem 13. Jahrhundert und später öfters Ursula ihre Gefährtinnen unter ihren Schutzmantel genommen hat.

2. Es ist zuzugeben, daß das Schutzmantelbild seine große Verbreitung dadurch gefunden hat, daß die Zisterzienser und andere religiöse Genossenschaften das Mantelbild zu ihrem Ordensblem machten. Maria wird hier als Beschützerin vornehmlich der Mönche und Nonnen in Anspruch genommen. Aber auf den meisten und künstlerisch bedeutsamsten Werken erscheint sie als „Mater omnium“, und die unter dem Mantel Versammelten sind als Vertreter der verschiedenen menschlichen Lebensstände gekennzeichnet.

Die Zisterzienser haben vielerorts Maria im Schutzmantel zu ihrem Siegelbild gemacht (vgl. Taf. II bei Perdrizet). Gerne sahen Ordensleute Maria in der Tracht ihres Ordens, so die Prämonstratenser, die Mercedarier, die Karmeliter (Taf. 4 u. 5 bei Perdrizet). Wo Maria als „Mater omnium“ auftritt, sind die Hilfesuchenden in ihren verschiedenen Berufsarten und Ständen charakterisiert, als Papst, Kaiser, Kleriker, Laien, Frauen, Nonnen usw. Als Beispiel sei auf den Altarschrein des Locherer Altares im Freiburger Münster hingewiesen. Doch nimmt das Bild dadurch oft eine unschöne Breiterentfaltung an, und es werden Engel notwendig zur Haltung des weitausgebreiteten Mantels. Schöner sind jene Darstellungen, wo die zeigt, so hat das seinen Grund darin, daß man hier die Maria Platytera zur Schutzmantelmadonna umschuf (siehe oben S. 620).

Ein weiterer Grund für die große Verbreitung unseres Bildes ist alsdann einmal darin zu sehen, daß es in das *Speculum humanae salvationis*, die bekannte Quelle für so viele ikonographische Motive des 14. und 15. Jahrhunderts (vgl. Perdrizet S. 103 ff.), aufgenommen wurde und daß die Dominikaner, die eifrigen Verbreiter des Rosenkranzgebetes im 15. Jahrhundert, Maria mit dem Schutzmantel zum offiziellen Bruderschaftsbilde machten (vgl. das schöne Altarbild zu St. Andreas in Köln; unser Bild 370). Einer der letzten Ausläufer dieses mittelalterlichen Madonnenmotivs liegt in einer lothringischen Skulptur aus dem 18. Jahrhundert vor (vgl. Hausmann, Lothringische Kunstdenkmäler Nr. 50).

3. Eine besondere Klasse von Schutzmantelbildern sind jene, auf denen Maria die Menschheit schützt gegen die Pfeile des göttlichen Zornes. Von



Bild 369. Schutzmantel-Madonna aus der Sammlung Hirscher.

Zahl der Schützlinge, wie bei der Hirscherschen Madonna im Berliner Museum (Bild 369), beschränkt ist und diese übereinander in schmaler Anordnung erscheinen. Viele Künstler, die Maria im Schutzmantel das Kind in die Arme geben, haben damit einen fremden Zug in die Darstellung eingefügt, denn Maria kann das Kind unmöglich auf den Armen haben, wenn sie mit beiden Händen den Mantel ausbreiten soll. Äußerlich berechtigt ist die Anbringung des Kindes nur da, wo Engel für Maria den Mantel ausbreiten, wie z. B. auf dem eben genannten Bildwerk im Freiburger Münster. Wenn auf einigen Denkmälern aus Venedig (vgl. Perdrizet Taf. x und Habicht, Maria Taf. 47) Maria das Kind in einer Mandorla vor der Brust

alters her war es nämlich Sitte, die Heimsuchungen, die Gott über die sündige Menschheit in der Gestalt von Pest, Hunger und Krieg schickt, so darzustellen, daß Gott Pfeile von der Höhe des Himmels auf die Menschen schießt. Maria schützt ihre Verehrer vor ihnen, und so wird das Schutzmantelbild im 14. und 15. Jahrhundert zum Pestbild.

Vgl. Perdrizet S. 107—149; über italienische Pestbilder: Thode, Franz von Assisi 2. Aufl. S. 516; über deutsche: Münzenberger-Beissel II S. 262 und Heitz, Pestbilder des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1901. Eines der schönsten Pestbilder ist jenes von Benedetto Bonfigli in der Kirche S. Francesco al Prato in Perugia aus dem Jahre 1464 (vgl. Taf. xvii bei Perdrizet). Auf einem Altarschrein zu Heilsberg bei Nürnberg zeigt Maria, unter deren Mantel die Vertreter der Christenheit sich geflüchtet haben, ihrem Sohne die offene Brust. Christus ergreift die Schneide des Schwertes, damit der Vater nicht schlage. Andere merkwürdige Beispiele bei Beissel I S. 361. Auf einige absonderliche Anwendungen des Schutzmantelmotivs, die Perdrizet S. 205 ff. anführt, sei nur kurz hingewiesen. Merkwürdig ist eine Darstellung aus Pergine in Südtirol aus dem Jahre 1615: der Tod mit Krone auf dem Haupt hat sich einen weiten Schutzmantel umgetan, unter den sich Männer und Frauen geflüchtet haben (vgl. „Kunstfreund“ 1885 S. 79).

#### **§ 64. Maria als Königin des Rosenkranzes und einige minder wichtige marianische Devotionsbilder**

1. Das Rosenkranzgebet, das in der heutigen Form aus dem 15. Jahrhundert stammt, hat dem marianischen Devotionsbild eine Reihe von neuen Motiven zugeführt. Man versteht bekanntlich unter dem Rosenkranz ein Abbeten von 150 Ave Maria, in 15 Dekaden gruppiert, deren jede mit einem Vaterunser beginnt und mit der Doxologie endigt. Zu jeder Dekade wird ein Geheimnis aus dem Leben Jesu und Marias betrachtet.

a) Vgl. Holzapfel, St. Dominikus und der Rosenkranz, München 1903 (= Veröffentlichungen des kirchengeschichtl. Seminars der Universität München Heft 13; Beissel I S. 228 ff.; II S. 1 ff.; W. Schmitz S. J., Das Rosenkranzgebet im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, Freiburg 1903; Schütz, Die Geschichte des Rosenkranzes, Paderborn 1909; Augusta v. Oertzen, Maria, die Königin des Rosenkranzes, Augsburg 1925.—Von jeher bildeten das Vaterunser und das Glaubensbekenntnis die mündlichen Gebetsformen des christlichen Volkes. Vom 13. Jahrhundert an wird es Sitte, daß in den klösterlichen Genossenschaften die Laienbrüder statt der Psalmen, die sie nicht verstanden, eine entsprechende Anzahl von Vaterunsern beten mußten, und zwar statt der Psalmen der Metten 13, statt der Vesperpsalmen 9 und statt jener der vier kleinen Horen je 7 Vaterunser, also im ganzen 50. Damals wurde dem Vaterunser das Ave Maria beigelegt, das aber nur aus dem Englischen Gruß und der Lobpreisung Elisabeths: „Benedictus fructus ventris tui“, bestand. Erst im Verlauf des späten Mittelalters erhielt das Ave Maria seine heutige Gestalt (vgl. Beissel II S. 5 ff.). Vom 13. bis zum 16. Jahrhundert hat diese volkstümliche, vornehmlich von den Zisterziensern und Dominikanern gepflegte Gebetsweise eine reiche Entwicklung durchgemacht, die im einzelnen zu verfolgen hier nicht der Ort ist. Es sei nur hervorgehoben, daß das Ave Maria immer mehr in den Vordergrund trat, daß man es in Nachahmung der Psalmenzahl 150mal wiederholte und diese Anzahl in 15, durch ein eingeschobenes Paternoster getrennte Dekaden zerlegte. Daß die Idee des Rosenkranzes aus dem Rosengarten der Kriemhilde in Worms herausgewachsen sei, wie A. v. Oertzen behauptet, lehne ich ab, weil man in den Kreisen, in denen der marianische Rosenkranz entstand, von der Wormser Sage nichts wußte. Erst die Altertumsfreunde zur Zeit des Kaisers Maximilian haben sie wieder aufgefrischt, und nur Dürer hat sein Rosenkranz-



bild unter dem Einfluß der Wormser Tradition gestaltet. Rosenkranz (Rosarium) nannte man die Gebetsweise, weil man sich zum Zählen der Gebetsstücke einer Schnur bediente, an der kleine, aus Holz oder andern Stoffen geschnitzte Röschen zusammengehängt waren. Der Gebrauch solcher Gebetsschnüre ist uralt und überall da zu finden, wo man mündliche Gebete in öfterer Wiederholung übte. Vgl. über Gebetsschnüre: Pastoralblatt der Erzdiözese Köln II (1878) S. 118 ff.; Esser, Unserer Lieben Frauen Rosenkranz, Paderborn 1889, S. 57 ff.; Kronenburg, Maria's Heerlijkheid in Nederland III 367 ff.; Zeitschrift „The Month“ XCVI (1900) S. 414 ff. und XCVII (1901) S. 383 ff. Die heutige Form erhielt die Rosenkranzandacht durch die von dem Dominikaner Alanus van der Clip (de la Roche) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit leidenschaftlichem Eifer und nicht unbedenklichen Mitteln angeregte Neubelebung dieser Volksandacht (vgl. über Alanus: Beissel I S. 540 ff. und Analecta Bollandiana



Bild 370. Rosenkranzbild  
aus der St. Andreaskirche zu Köln.

1899 S. 290 ff., 1902 S. 219 ff., 1905 S. 305 ff.). Alanus und seine Genossen beteten zu jedem der 150 Ave Maria ein besonderes Geheimnis aus dem Leben Jesu, und sie behaupteten zu Unrecht, ihrem Ordensstifter sei die Gebetsweise so von Maria gelehrt worden. Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts vereinfachte man die Gebetsweise und unterschied den Rosenkranz in einen freudreichen, schmerzhaften und glorreichen und wiederholte beim freudreichen Rosenkranz zu jedem Ave Maria der einzelnen Dekaden ein Geheimnis aus dem Jugendleben, beim schmerzhaften ein solches aus der Passion und beim glorreichen aus der Verherrlichung des Erlösers.

b) Die Rosenkranzbilder, die jetzt in großer Fülle auftreten, werden gewöhnlich von den Rosenkranzbruderschaften, die man überall gründete, gestiftet, und es verdient beachtet zu werden, daß es vor dem Jahre 1474, in dem die große Kölner Bruderschaft vom Dominikanerprior Jakob Sprenger ins Leben gerufen wurde, keine

Rosenkranzbilder gibt, obwohl die Gebetsweise längst bestand. Das älteste Beispiel ist uns auf dem Triptychon der Andreaskirche in Köln aus dem genannten Jahre 1474 erhalten: In der Mitte Maria mit dem Kind, das einen Rosenkranz (Gebetsschnur) in den Händen hält; über ihr halten zwei Engel eine dreifache Rosenkrone; in den beiden Seitenteilen halten Dominikus und Petrus Martyr den weiten Hermelinmantel Mariens, unter dem sich rechts Kleriker, links Laien den Rosenkranz betend versammelt haben (Bild 370). Viel prosaischer ist ein anderes Rosenkranzbild derselben Kirche etwa aus dem Jahre 1600 gehalten (vgl. Abb. 23 bei Beissel II): Wie um ein Handelsgeschäft abzuschließen, stehen St. Dominikus und zwei andere Dominikaner hinter einem großen Tisch; der eine führt das Buch und der andere breitet die Rosenkränze vor den in großer Zahl um den Tisch knieenden Gläubigen aus. Darüber schwebt Maria mit dem Kind in einer Mandorla, die aus fünfzehn Medaillons mit den Rosenkranzgeheimnissen gebildet wird. Rechts und links schweben Engel mit Gebetsschnüren hernieder.



Bild 371. Rosenkranzbild von Dürer.

Poetisch hat Dürer im Jahre 1520 das „Rosenkranzfest“ verherrlicht (Gemälde im Rudolphinum zu Prag; unser Bild 371): Die Gottesmutter setzt dem Kaiser, das Jesuskind dem Papst einen Kranz von Rosen aufs Haupt; die gleiche Handlung vollziehen Dominikaner und Engel an dem Gefolge beider. Ähnlich, aber einfacher komponiert Paolo Veronese sein Rosenkranzbild in der Akademie zu Venedig: St. Dominikus kommt aus einem Rosengarten, in dessen Hintergrund die Madonna mit dem Kinde schwebt, und verteilt Rosen an vornehme Gläubige (siehe Bild 24 bei Beissel II). Auf dem Gemälde des Antonello da Messina im Museo Civico zu Messina ist das Rosenkranzmotiv nur durch eine am Boden liegende Paternosterschnur angedeutet (Bild 372). Komplizierter und gesuchter ist das Rosenkranzbild des Domenichino in der Pinakothek zu Bologna (bei Beissel II Bild 25). Groß ist die Zahl der Rosenkranzaltäre, die am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert zumal im nördlichen Deutschland meist in plastischer Ausführung entstanden (vgl. Münzenberger-Beissel I Abb. 129 198 207 248 usw.; II 151 f. 246 f. 249 f. usw. und Beissel I S. 552 ff.).

Wenn man die vielgestaltige Masse von Rosenkranzbildern übersieht, so ist festzustellen, daß folgende Auffassungen volkstümlich geworden sind: 1. die Rosenkranzkönigin in Verbindung mit dem Schutzmantelmotiv. Dazu gehört das schon erwähnte Votivbild in St. Andreas zu Köln aus dem Jahre 1474 (vgl. Zeitschrift für christl. Kunst 1890 S. 18 und Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule S. 296). Ferner ist zu nennen ein Altarbild in der Karmeliterkirche zu Perugia und die Retabel zu Genga in der Provinz Ancona (abgeb. bei Perdrizet, La Vierge de Miséricorde Taf. xiii 2). Eine vorzügliche Lösung bietet der Rosenkranzaltar in der Heiliggeistkirche zu Lübeck. 2. Das Schutzmantelmotiv wird aufgegeben, und Maria erscheint, wie regelmäßig auch unter Nr. 1, in einem Kranz von 50 Rosen: nach jeder Dekade folgt entweder eine große Rose oder ein Medaillon mit einer der Wunden Christi. Ein vortreffliches Beispiel bietet wiederum die Heiliggeistkirche zu Lübeck auf einer geschnitzten Rosenkranztafel (Bild 373). Manchmal treten an die Stelle der Medaillons mit den Wunden auch Engel, die „arma Christi“ haltend, so auf dem Altarschrein aus Engestofte in Kopenhagen. 3. Noch einfacher sind jene Rosenkranzbilder, auf denen das Jesuskind auf dem Schoße der Mutter den Rosenkranz hält; es sei nur an die Bilder von Murillo im Louvre zu Paris und im Palazzo Pitti zu Florenz erinnert. Bedeutende Künstler wie Riemenschneider mit seiner Skulptur in der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei Volkach (Bild 374), Veit Stöß mit seinem „Englischen Gruß“ in St. Lorenz zu Nürnberg (oben Bild 81) suchen nach neuen Ausdrucksweisen und künstlerischen For-



(Phot. Alinari.)

Bild 372. Madonna del Rosario.  
Gemälde von Antonello da Messina.

Lübeck V S. 321 ff.). Es sei im übrigen auf das genannte Buch von Augusta v. Oertzen verwiesen, wo das gesamte Denkmälermaterial in sorgfältigen Beschreibungen vorgelegt wird. Insbesondere achte man auf die große Zahl von Holz- und Metallschnitten, die hier aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts verzeichnet werden.

b) Verwandt mit den Rosenkranzbildern ist „Maria im Rosenhag“: Die Jungfrau sitzt mit dem Kinde auf dem Schoß auf blumiger Aue von musizierenden Engeln umgeben in einer Rosenlaube. Nach Wickhoff, Jahrb. Z.-K. I (1907) hat sich das Motiv „Maria in der Blumenlaube“ bei französischen Goldschmieden entwickelt. Es muß aber in diesem Zusammenhang auch an die Rosenstrauch-Madonna von Straubing, jetzt im Nationalmuseum zu München, erinnert werden, wo vor den Füßen Mariens aus dem Sockel ein dicker Rosenstamm wächst und das Kind mit einem

men des vielfach recht primitiv behandelten Rosenkranzmotivs.

Die Rosenkranztafel des Veit Stöß hat wahrscheinlich dem Holzschnitzer Erhard Schön als Vorlage zu seinem großen Holzschnitt von 1514 gedient (Bild 375), der alsdann ganz augenscheinlich von Verfertignern plastischer Altarwerke auf den Rosenkranzaltären in der Kirche zu Schwabach bei Nürnberg (Bild 376), im Dom zu Bamberg und der Kirche zu Hvidding (Schleswig-Holstein) nachgeahmt wurde (vgl. Fritz Fuglsang, Der Hochaltar zu Hvidding in: „Nordelbingen“, Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und



Rosenhag umgibt (vgl. Pinder, Deutsche Plastik S. 105). In Form von Gemälden haben es bekanntlich Stephan Lochner in Köln und Schongauer in der Martinskirche zu Kolmar dargestellt. Ende des 15. Jahrhunderts erscheint Maria im Rosenhag von einem dreifachen Rosenkranz umgeben, so auf einem Temperagemälde in der Pfarrkirche zu Weilheim unter der Teck (vgl. Bild 19 bei Oertzen).

2. Auch die Darstellungen der sieben Schmerzen und der sieben Freuden Marias, die im späteren Mittelalter sehr beliebt waren, sind im 15. und 16. Jahrhundert aus rosenkranzähnlichen Volksandachten herausgewachsen.

Vgl. Beissel I S. 404 ff. u. 630 ff.; J. C. Broussolle, *Études sur la Sainte Vierge* (2. Serie): *De la Visitation à la Passion*, Paris 1908, S. 321 ff.; *Måle III* S. 124 ff.; *Analecta Bollandiana* 1893 S. 333 ff. — Seit dem 14. Jahrhundert wird es vielfach Sitte, nach Analogie der fünf Wunden Christi, deren man beim Rosenkranzgebet gedachte, fünf Schmerzen Marias zu verehren. Bald haben aszetische Schriftsteller gefunden, daß die Zahl der Schmerzen Marias viel größer sei, und man nannte sogar 150 Schmerzen der Gottesmutter (vgl. Kronenburg, *Maria's Heerlijkheid in Nederland II* S. 231 ff.). Nachdem auf dem Provinzialkonzil von Köln im Jahre 1424 ein



Bild 373. Rosenkranztafel  
in der Heiliggeistkirche zu Lübeck.

Fest zu Ehren der Schmerzen Marias eingeführt worden und hier wie auch in den Niederlanden Bruderschaften zu Ehren der Schmerzen Marias sich gebildet hatten, gewöhnte man sich im ganzen Abendland daran, folgende Schmerzen Marias in der heiligen Siebenzahl zu verehren: 1. Simeons Weissagung; 2. die Flucht nach Ägypten; 3. den Verlust des Jesusknaben, als er zwölf Jahre alt war; 4. Christi Gefangennehmung und Kreuztragung; 5. die Kreuzigung; 6. die Abnahme vom Kreuz; 7. das Begräbnis.

Gewöhnlich hat man diese sieben Szenen auf Altären des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ringsum die schmerzhaft

Mutter angeordnet, so in Form eines Gemäldes in Notre-Dame zu Brügge. Berühmt ist der Schnitzaltar des Heinrich Douvermann zu Kalkar bei Xanten (vgl. Münzenberger-Beissel I S. 143); verwandte Altarwerke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts II S. 179 184). Das Bild der Schmerzhaften Mutter hat künstlerisch nicht gewonnen dadurch, daß man etwa seit 1450 begann, ihre Brust von sieben Schwertern durchbohren zu lassen. Schon im 14. Jahrhundert finden sich Darstellungen, auf denen vom Gekreuzigten aus ein Schwert gegen Maria herniederfährt, so auf einem Glasfenster des Münsters zu Freiburg (Geiges, *Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters* Taf. 1). Man wollte so Simeons Weissagung illustrieren. Auch ist es noch

einigermaßen erträglich, wenn die sieben Schwerter wie Strahlen von ihrem Heiligenschein ausgehen, so im „Hortulus animae“ der Staatsbibliothek zu Wien Nr. 2706 aus dem Jahre 1513 (vgl. Jahrb. Bd. IX Taf. xxvi) und auf spanischen Barockstatuen



Bild 374. Sog. Rosenkranz-Muttergottes von Riemenschneider.

(vgl. G. Weise, Spanische Plastik Taf. 169). Aber sieben große, häßliche Schwerter in das Herz der Mutter Gottes zu stecken, war und ist eine Geschmacklosigkeit, die



man auf neueren Devotionsbildern nicht mehr finden sollte. Bekanntlich bilden die sieben Schmerzen und die sieben Freuden Marias das Schlußkapitel im „Speculum humanae salvationis“ (vgl. Lutz und Perdrizet a. a. O. S. 241).

Wie sich aus der Lektion zum Feste Mariä Himmelfahrt in der „Legenda aurea“ des Jakobus a Voragine, aus den Wunderberichten des Cäsar von Heisterbach (Dialogus miraculorum dist. 3, c. 21; vgl. auch Analecta Boll. XXI: Initia miraculorum

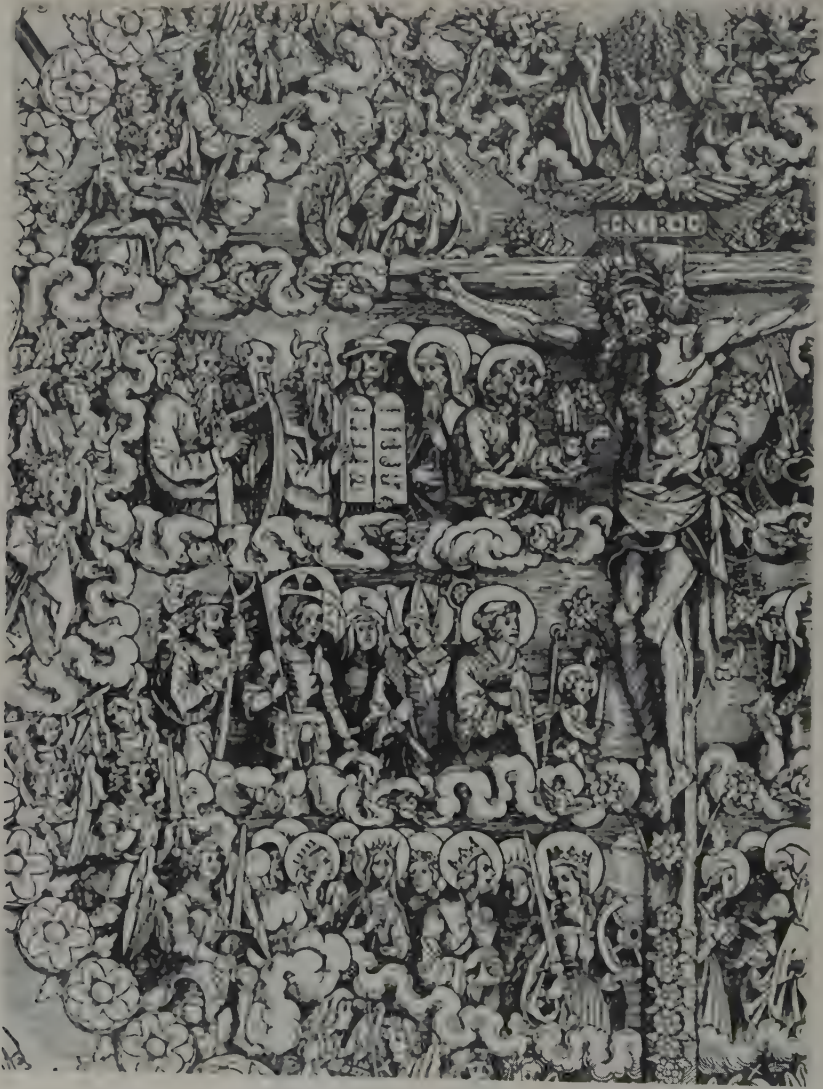


Bild 375. Rosenkranzbild. Holzschnitt von Erhard Schön.

Nr. 69 177 200 607 1003 1109 1342 1348 1359 1369) ergibt, verehrte man schon seit dem 12. Jahrhundert die Freuden Marias. Wahrscheinlich haben die Serviten dazu den Grund gelegt (vgl. Analecta Boll. a. a. O. S. 339). In den mittelalterlichen Hymnen bilden sie ein äußerst beliebtes Thema (vgl. Blume-Dreves, Analecta hymnica III N. 7; X Nr. 82 f.; XII Nr. 110 112; XV Nr. 60 63—65 71—73; XXIII Nr. 54 f.; XXXI Nr. 170 ff.). Nachdem die Zahl der Freuden mannigfach gewechselt hat, einigte man sich auch hier schließlich auf die heilige Siebenzahl und verehrte folgende



freudige Ereignisse aus dem Leben Marias: 1. Verkündigung; 2. Heimsuchung; 3. Weihnachten; 4. die Ankunft der heiligen Drei Könige; 5. die Begegnung mit Simeon; 6. das Wiederfinden im Tempel; 7. Mariä Krönung im Himmel. Im Jahre 1447 ließen die Priors von Notre-Dame de la Garde zu Marseille auf dem Wege zu ihrer Kirche auf sieben Pfeilern die sieben Freuden Marias darstellen (vgl. Bull.



Bild 376. Rosenkranzaltar von Schwabach.

archéol. du Comité 1885 S. 444 ff.). In Arras stellte man dieses Thema gerne auf den bekannten Wandteppichen dar; einen solchen schenkte im Jahre 1435 Herzog Philipp von Burgund dem Bischof von Lüttich (vgl. Guiffrey, Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours S. 74). Auf Flügelaltären des 15. und 16. Jahrhunderts werden diese Geheimnisse gewöhnlich um Mariä Krönung als Mittelpunkt gruppiert, so auf einem Schreine aus Bamberg vom Jahre 1460 im Germanischen

Museum zu Nürnberg<sup>71</sup> (vgl. Münzenberger-Beissel II S. 49). Einen prachtvollen steinernen Altaraufsatz aus dem Jahre 1540 besitzt das Obermünster zu Regensburg (abgeb. I S. 204). Manchmal sind die sieben Freuden neben den sieben Schmerzen dargestellt, so in Erbach (abgeb. ebd. II S. 179 224). Bekannt ist die Schilderung der Freuden Marias von Hans Memling auf der für die Kapelle der Lohgerber in Brügge bestimmten, jetzt in der Münchener Pinakothek befindlichen großen Tafel aus dem Jahre 1480 (Bild 377). Der Meister hat hier mit der Anbetung der drei Könige als Mittelpunkt alle freudigen Ereignisse im Leben Marias im Rahmen eines reichen landschaftlichen Hintergrundes geschickt zusammengefaßt. Vgl. Beissel, Aus der Sammlung Boisserée Taf. 9, 12 bis 15 35 37; Molanus (Hist. ss. imaginum II S. 31) verteidigt Bilder dieser Art gegen die Reformatoren; in der neueren Kunst begegnen sie nicht mehr.

### § 65. Die Immaculata Conceptio

Literatur: Beissel II S. 217 ff.  
 — J. C. Broussolle, De la Conception immaculée à l'Annonciation Angélique. Première série des „Essais de théologie artistique sur la sainte Vierge“. Paris 1908.  
 — J. Graus, Conceptio Immaculata in alten Darstellungen. Graz 1905 (Separat-Abdr. aus der Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“ Jahrg. 1904). — Mâle III S. 205 ff.  
 — Malou, Iconographie de l'Immaculée Conception. Brüssel 1856.  
 — L. Maxe-Werly, Iconographie de l'Immaculée Conception. Paris 1903. — Tormo, La Immaculada y el Arte español. Madrid 1915.

1. Wie das Fest der Unbefleckten Empfängnis das jüngste unter den Muttergottesfesten ist, so sind auch unter den marianischen

Devotionsbildern jene die jüngsten, die uns Maria als immaculate Concepta vorführen. Sie wollen an die in der Kirche lange verhandelte und von Papst Pius IX. als Dogma aufgestellte Glaubenswahrheit erinnern, daß Maria vom



Bild 377. Die sieben Freuden Mariä. Gemälde von Memling.

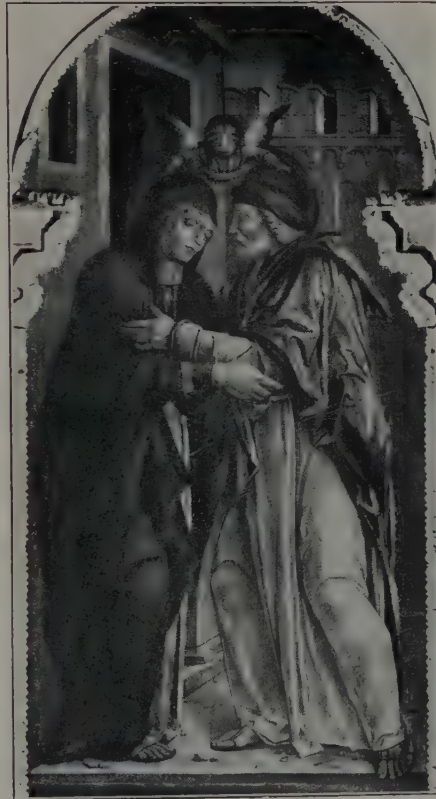


ersten Augenblick ihres Daseins an, d. h. schon bei ihrer Empfängnis, von der Erbsünde bewahrt wurde.

Das Fest der Conceptio B. M. V. ist, wie alle marianischen Feste, orientalischen Ursprungs. Es wurde im Orient zunächst in den Kreisen der Aszeten und Mönche begangen und im 10. Jahrhundert zum staatlich anerkannten Feiertag erhoben (vgl. Kellner, Heortologie S. 174 ff.). Aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Normannen in Unteritalien den neuen marianischen Devotionsgedanken von den Byzantinern übernommen und ihn nach der Normandie und England übertragen. Nach neuerlichen archivalischen Funden (vgl. Zeitschrift für kath. Theologie [Innsbruck] 1904 Heft 4 und Stimmen aus Maria-Laach 1904 S. 117—119) wurde das Fest in England

allerdings schon vor der Einwanderung der Normannen (1066) begangen. Trotz dem Einspruch eines hl. Bernhard und der ablehnenden Haltung der Dominikaner fand die Devotion zur Conceptio B. M. V. immer mehr Anhänger, und sie entwickelte sich, begünstigt durch die Franziskaner, im 14. und 15. Jahrhundert zum hoch beliebten Festgedanken der Immaculata Conceptio. Die reformatorischen Wirren ließen den neuen Marienkult stark in den Hintergrund treten; aber um so eifriger hat ihn das 17. Jahrhundert wieder aufgenommen, und mit der feierlichen Definierung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis durch Papst Pius IX. am 8. Dezember 1854 erhielt

Geschichte Joachims und Annas nach den Apokryphen in der morgen- und abendländischen Kunst als Einleitung zum Marienleben. Daß man die Szene der Begegnung unter der Goldenen Pforte zum Festbild der Conceptio B. M. V. machte, ergibt sich aus einer Notiz des Malerbuches vom Berge Athos, wo es (vgl. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 276) zum Feste der Empfängnis Mariens heißt: „Ein Haus und ein Garten mit verschiedenen Bäumen; und darin ist ein hl. Anna betend, und ein Engel über ihr segnet sie. Außerhalb des Gartens ist ein Berg, und auf ihm betet Joachim; und ihn segnet ebenfalls ein Engel.“ Als Festbild für den 8. oder 9. Dezember erscheint diese Begegnung im Menologium des Kaisers Basilius II.



(Phot. Alinari.)

Bild 378. Begegnung von Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte.  
Gemälde von Vivarini.

2. In der orientalischen Kirche, wo man das Fest der Conceptio B. M. V. am 9. Dezember beging, erscheint als Illustration zu den liturgischen Texten dieses Tages die Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte des Tempels zu Jerusalem, weil man annahm, daß Anna in diesem Augenblick Maria empfangen habe. Auch im Abendland hat man dieses Motiv vielfach übernommen.

Wie wir oben S. 321 ff. gesehen haben, erscheint die



in der Vaticana (vgl. II Menologio di Basilio II, Turin 1907, I S. 162; II Taf. 229); ferner im griechischen Freskokalender der Kirche zu Woronetz in der Bukowina aus dem Jahre 1546, in einem solchen in der Kirche zu Suczawita ebenda, und in einem russischen, auf Holz gemalten Kalender zu Lemberg aus dem Jahre 1600 (vgl. Mitt. Z.-K., N. F. XXII S. 211 u. XXIV S. 14 ff. u. 36 ff.). Im Abendland wird dieses Bild im gleichen Sinne übernommen, wie das Freskobild im Kreuzgang zu Brixen aus dem 14. Jahrhundert deutlich erkennen läßt, denn die Unterschrift lautet: „Hic conveniunt Ioachim et Anna, amplexantes se mutuo in porta aurea et concepit et peperit Mariam matrem Domini nostri Iesu Christi“ (vgl. Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen



Bild 379. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Francesco Zaganelli Cotignola.

S. 59 112). Dürer will in seinem Marienleben die Begegnung Joachims und Annas, wie sich aus dem beigelegten Text ergibt, lediglich als Familienszene geben; aber in ihrer geheimnisvollen Beziehung zur Immaculata Conceptio ist sie zu nehmen in den vielen illustrierten Missalien, Brevieren und Horenbüchern, weil sie hier stets beim Feste der (Unbefleckten) Empfängnis eingeschaltet ist. Vgl. Näheres bei Graus S. 7 f.; Malou S. 123 und Beissel II S. 244. Manche Künstler suchten die mystische Bedeutung der Begegnung unter der Goldenen Pforte deutlicher zum Ausdruck zu bringen: so erscheint in dem Gemälde eines Schülers von Giotto in S. Maria Novella zu Florenz über Joachim und Anna ein schwebender Engel, der beide zusammen-

führt, damit sie sich küssen. Es soll dadurch angedeutet werden, daß die Empfängnis Marias durch einen Engel Gottes veranlaßt wurde (vgl. Venturi a. a. O. S. 93); ein ähnliches Bild von Bartolommeo Vivarini in der Kirche S. Maria Formosa zu Venedig (Bild 378). In den Illustrationen eines belgischen Breviers zum Officium B. M. V. in der Staatsbibliothek zu Wien Nr. 1984 wachsen aus der Brust Joachims und Annas zwei Zweige, die sich zu einem Stiel vereinigen, auf dem ein Blumenkelch sitzt mit dem Brustbild der heiligen Jungfrau. Die gleiche Darstellung findet sich in einem Missale Romanum, das 1589 zu Antwerpen in der Officina Plantiniana gedruckt wurde (vgl. Graus S. 8). Da wird man unwillkürlich an den Jessebaum erinnert. Und tatsächlich diente dieser vielfach als Symbol der Immaculata Conceptio, wie Mâle III S. 216 ff. zeigt. Im Jahre 1525 ließ der Prior der Bruderschaft der Conceptio B. M. V. in der Kathedrale von Toulon ein Gemälde mit dem Jessebaum herstellen; und in Missalien des 16. Jahrhunderts findet man oft beim Offizium der Conceptio Holzschnitte mit diesem Bilde. Auffallend oft ist das alte Motiv auf Glasgemälden in Kirchen der Champagne im Anfang des 16. Jahrhunderts fest-



Bild 380. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Relief aus der Schule der Robbia.

zustellen. Auf einem Glasgemälde der Kirche St-Vincent zu Rouen entsproßt der Brust der hl. Anna ein Baumstamm mit mehreren Ästen, in denen ihre drei Töchter und sieben Enkel angebracht sind; den hervorragendsten Platz nimmt Maria mit dem Jesuskind ein. Daraus fällt ein neues Licht auf die hohe Verehrung, die man der hl. Anna am Ende des 15. Jahrhunderts entgegenbrachte. Man verehrte sie mit solchem Enthusiasmus, weil in ihr ja sich die Immaculata Conceptio vollzog. Darum hat der niederländische Zeichner des Breviarium Grimani sie auch auf einem Throne sitzend dargestellt, und in ihrem Schoße sieht man Maria wie durch ein Fensterlein als kleines, nacktes Kind. Die gleiche Darstellung findet sich auch in einem für die Statthalterin der Nederlande, Margarete von Österreich, zu Brügge im Anfang des 16. Jahrhunderts hergestellten liturgischen Buch (vgl. Graus S. 187 f.). Simon Vostre stellt in einem Holzschnitt seiner Heures die hl. Anna in die Mitte der nämlichen Embleme aus dem Hohen Lied, die sonst Maria vorbehalten sind. Vor ihrem Schoße erscheint Maria mit dem Jesuskind im Strahlenkranz (vgl. Fig. 117 bei Mâle

III S. 220). Es ist also richtig, was Schmitz und andere behaupteten (vgl. „Katholik“ 3. Folge VIII [1893] S. 14 ff.; Falk, *Marianum Moguntinum*, Mainz 1906, S. 103 ff.), daß nämlich auch die Selbstdrittbilder und die figurenreichen Gruppen der heiligen Sippe, die gerade in der ersten Blütezeit des Immaculata-Kultes so beliebt werden, als Repräsentationen und Hinweisungen auf die Unbefleckte Empfängnis zu gelten haben. Es ist dies um so wahrscheinlicher, weil man am Ende des 15. Jahrhunderts vor Bildern der hl. Anna Selbtritt zu beten pflegte: „Ave gratia plena, Dominus tecum, tua gratia sit mecum, benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna, mater tua, ex qua sine macula et sine peccato processisti virgo Maria; ex te autem natus est Iesus Christus, filius Dei vivi. Amen.“



Bild 381. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Signorelli.

3. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts suchten die Künstler unter dem Einfluß der fortgeschrittenen theologischen Spekulation und unter dem Eindruck der kirchlichen Liturgie die heilige Jungfrau im Zustande der Immaculata Conceptio darzustellen, indem sie dieselbe schilderten, wie sie, von Ewigkeit im göttlichen Heilsplane existierend, in der Fülle der Zeit als auserlesenes Geschöpf Gottes vom Himmel auf die Erde herabkam.

Nach den Untersuchungen von Maxe-Werly erscheint zuerst in den „Heures de la Vierge à l'usage de Rome“, gedruckt von Thielman Kerver im Jahre 1505, ein Holz-



schnitt dieser Art, der dann von Josse Clichetone von Nieuport als Titelblatt seines Buches „De puritate B. M. V.“ (Paris 1513) und in den „Heures“ von Simon Vostre (Paris 1518) übernommen wird. Auch ein Missale aus Köln vom Jahre 1514 weist ihn auf, und noch im 19. Jahrhundert verwendet ihn der Buchdrucker Joh. Desclee in Tournai im Missale Romanum als Titelblatt zum 8. Dezember. In Frankreich wird diese vom Himmel herabschwebende und inmitten der dem Hohen Lied entnommenen Symbole stehende Madonna in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auf Glas- und Wandgemälden, plastischen Werken, Teppichen usw. sehr häufig dargestellt. Vgl. Näheres bei Mâle III S. 214 f.; Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien III S. 55 ff.; Malou S. 132 ff.; Cloquet, Eléments d'Iconographie chrét. S. 136.



Bild 382. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Sogliani.

In der Form eines sehr beachtenswerten Gemäldes hat der Spanier Juan de Juanes (1507—1576) in der Jesuitenkirche zu Valencia die gleiche Idee verwirklicht: Maria auf der Mondscheibe stehend, „pulchra ut luna“, nimmt die Mitte des Bildes ein; weiß gekleidet und mit gefalteten Händen blickt sie zum Beschauer hin. Über ihr werden die Brustbilder Gottes des Vaters und des Sohnes sichtbar, gemeinsam eine Krone über dem Haupte der Jungfrau haltend. Zwischen ihnen schwebt die Taube des Heiligen Geistes mit der Inschrift: „Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.“ Fünfzehn Vorbilder sind rechts und links am Rande der Tafel übereinandergestellt mit den Inschriften, die wortgetreu auch auf den oben genannten

Holzschnitten zu lesen sind: „Electa ut sol. Porta celi. Plantatio rosae in Jericho. Fons signatus. Oliva speciosa. Cedrus exaltata. Civitas dei. Stella maris. Turris David. Speculum (sine macula). Cypressus in Sion. Lilium inter spinas. Oliva speciosa. Puteus aquarum. Hortus conclusus.“ Vgl. die längere Abhandlung darüber von J. Planella in der Zeitschrift „Razón y Fe“ X (Madrid 1904) Ergänzungsheft S. 152 und J. Graus, „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1905 S. 245. Der Zeichner Thielman Kervers, oder wer sonst der Erfinder des neuen Immaculata-Bildes ist, benützt für seine Komposition ältere Motive. Im 15. Jahrhundert begegnen oft Gravuren des apokalyptischen Weibes (Offb. 12, 1) „mit der Sonne bekleidet, den Mond unter den Füßen und auf ihrem Haupte eine Krone mit zwölf Sternen“. Vgl. Schreiber, Manuel I Nr. 1053 1083—1085 1107 und zwei Altargemälde aus der Werkstatt Meister Bertrams in Hamburg, um 1400 (abgeb. Habicht, Maria Taf. 40 u. 41). Man erkannte darin Maria,

die als künftige Mutter des Erlösers von Ewigkeit her im göttlichen Denken existierte. Auf sie wendet die Kirche darum im Officium vom 8. Dezember die Worte aus Spr. 8, 22 ff. an: „Dominus possedit me in initio viarum suarum, antequam quidquam faceret a principio. Ab aeterno ordinata sum, et ex antiquis, antequam terra fieret. Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram. Necdum fontes aquarum eruperant, necdum montes gravi mole constiterant; ante colles ego parturiebar...“ Damit verband alsdann



Bild 383. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Reni.

der Zeichner des oben genannten Holzschnittes die seit langem bekannten Symbole aus dem Hohen Lied, die aber ursprünglich auf die jungfräuliche Reinheit Marias bei Christi Geburt bezogen wurden. Über dieser mystischen, von Symbolen umgebenen Gestalt wird Gott Vater sichtbar; und das ist die eigene Zutat des Zeichners. Daß Maria auf dem hier zur Behandlung stehenden Immaculata-Bild nicht in ihrer geschichtlichen Erscheinung, sondern in ihrer vorweltlichen Existenz gemeint ist, ergibt sich unzwei-

deutig aus der Stellung, die unserem Bilde in größeren marianischen Zyklen zugewiesen ist. So beginnt auf einem Glasgemälde in der Kirche Saint-Alpin zu Châlons-sur-Marne die Bilderreihe mit unserem Motiv; darauf folgt die Geburt Marias und Annas Wochenbett. Die gleiche Anordnung zeigt eine Serie von Reliefs in der Unterkirche von Decize (Nièvre); vgl. Mâle III Fig. 114.

4. Die im Vorstehenden beschriebenen Immaculata-Bilder mit der hieroglyphenhaften Umrahmung Mariens durch die biblischen Symbole mit ihren vielen Texten wirken unkünstlerisch und handwerksmäßig. Die Künstler der italienischen Spätrenaissance haben darum unter Benützung der in ihnen niedergelegten Ideen daraus künstlerisch befriedigende Darstellungen zu

schaffen gesucht, indem sie an Stelle der übermäßig gehäuften Symbole Vertreter der Theologie und Förderer des Immaculata-Glaubens anbrachten.

Allem Anscheine nach haben wir den ersten Versuch, das herkömmliche Immaculata-Bild künstlerisch umzugestalten, in dem Altargemälde des Francesco Zaganelli Cotignola aus dem Jahre 1513 in der Pinakothek zu Forlì vor uns (Bild 379): Oben thront Gott Vater mit Szepter und Weltkugel; fünf Engel umschweben ihn, von denen einer ein Spruchband zur Erde wirft, auf dem die Worte stehen: „Tota pulchra es et macula originalis non est in te.“ In der Landschaft des Hintergrundes ist „der Berg des Libanon“ und „der Berg Sion“ angedeutet. Unten links kniet Maria, die Rechte zum Himmel erhebend, neben dem Evangelisten Johannes und einem Bischof; gegenüber Hieronymus als Einsiedler, ein Bischof in einem Buche lesend und Maria Magdalena. Auf einem Terrakottaaltärchen zu Empoli aus der Werkstätte der Robbia (Bild 380) steht Maria auf einem Felsen zwischen Augustinus und Anselm. Der Künstler muß, um die Idee seiner Darstellung zu verdeutlichen, inschriftliche Texte verwenden. So liest man unter der Gestalt Mariens: „Hec est virga, in qua nec nodus originalis nec cortex venialis culpe fuit.“ Unter der Figur des hl. Augustinus steht: „Nunquam super omnes choros angelorum ascendisset, nisi eos in puritate non transcendisset“; und unter jener des hl. Anselm: „Non puto verum esse amatorem Virginis, qui celebrare respuit festum sue conceptionis.“ Dieser Ausspruch wird dem hl. Anselm ferner in den Mund gelegt auf dem jetzt in der Galerie Davenport in England ben-



Bild 384.  
Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Tiepolo.

findlichen Gemälde von Girolamo Marchesi da Cotignola (1481—1550) aus dem Jahre 1512 (vgl. Malou S. 131 und Jameson, *Legends of the Madonna* S. 53). Gott Vater, der oben zwischen Engeln thront, spricht zu der unter ihm auf Wolken stehenden Jungfrau: „Dies Gesetz ist gemacht für alle, nicht aber für dich.“ Auf dem Erdboden knien die Stifterin Ginevra Tiepolo mit ihrem Sohne, die hl. Katharina, Hieronymus und Anselm. Sechs Zeugen des Alten Bundes, nämlich vier Propheten und die Könige David und Salomon, die wichtigsten Schrifttexte für den Immaculata-Glauben vorweisend, versammelt Signorelli in seinem Altargemälde im Dom zu Cortona (Bild 381) um Maria, die mit erhobenen Händen über dem Baum der Erkennt-

nis steht, an dessen Stamm der Sündenfall sich soeben vollzieht. Über Maria schwebt Gott Vater mit zwei großen Engeln, die Blumen auf die Erde herabstreuen. Piero di Cosimo (gest. 1521) hat auf seinem Gemälde in S. Francesco zu Fiesole das Immaculata-Bild zu einer Art „Disputa“ gemacht. Oben in den Wolken thront Gott, von Engeln mit langen Spruchbändern umgeben; vor ihm kniet Maria, um ihre heilsgeschichtliche Sendung zu empfangen. Unten auf einer Bühne knien zwei heilige Ordensleute, in lebhafter Diskussion über die Unbefleckte Empfängnis begriffen; rechts und links davon zwei Bischöfe und zwei Mönche mit Schrifttafeln. Über die Texte, die darauf zu lesen sind, vgl. Beissel II S. 259 f. Ganz ähnlich hat Dosso Dossi (gest. 1560) seine beiden Bilder der Immaculata Conceptio in der Pinakothek



zu Dresden (vgl. Bild 110 u. 119 bei Beissel II) komponiert: oben kniet Maria vor Gott Vater, der sie mit seinem Szepter berührt, und unten disputieren die abendländischen Kirchenväter als Vertreter der Theologie überhaupt über das Geheimnis. Eine ganz hervorragende Leistung ist das Gemälde des Antonio Sogliani (1492–1544) in den Uffizien zu Florenz (Bild 382): eine wunderbar feine Madonnengestalt mit ausgebreiteten Händen schwebt oben von einer herrlichen Engelsgruppe getragen in den Wolken. Der ewige Vater, der hinter ihr schwebt, breitet ihren Mantel aus. Damit soll aber nicht, wie Beissel und Graus annehmen, das Schutzmantelmotiv angedeutet werden; vielmehr will Gott der Menschheit zeigen, mit welcher Herrlichkeit und welchen Gnadenvorzügen er die Braut des Heiligen Geistes ausgestattet habe. Unter den Füßen Marias liegt Adam am Boden. Ihn umgeben sechs Kirchenväter mit offenen Büchern oder Schriftrollen. Vgl. Näheres bei Graus a. a. O. S. 17; Beissel II S. 260 f. und Muñoz a. a. O. S. 104. In allen diesen Bildern kommt der Disputagedanke zum Ausdruck. In großartiger Weise hat ihn Jean Bellegambe im Jahre 1521 schon auf einem Triptychon in

Douai, wovon aber nur die zwei Seitenflügel erhalten sind, verwirklicht. Auf dem mittleren Flügel war Maria Immaculata dargestellt; auf den Seitenflügeln gewahrt man nicht nur, wie schon auf den angeführten Werken, die großen Theologen, disputierend und meditierend über das Geheimnis der Immaculata Conceptio, sondern auch die Doktoren der Universität Paris, die so eifrig für den Immaculata-Glauben kämpften, und seinen großen Förderer auf dem päpstlichen Throne, Sixtus IV. (vgl. Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean*



Bild 385. Die Unbefleckte Empfängnis. Holzskulptur von Gregorio Hernandez.

sterbend vergebens von den Banden zu befreien. Um sie herum in nächtlichem Halbdunkel Könige, Propheten, Priester und überhaupt Vertreter des Alten Bundes, alle gefesselt und leidenschaftlich bemüht, sich zu befreien. Die meisten richten den Blick nach oben, wo die heilige Jungfrau, von Engeln getragen, erscheint und den Fuß auf den Halbmond stützt, der sich auf dem Haupt des Schlangenweibes erhebt. Neben ihr bringen zwei Engel Schriftbänder mit Texten, aus denen sich der Sinn der Darstellung ergibt: „Quos Evae culpa damnavit — Mariae gratia solvit.“

Ähnliche Gedanken suchte der spanische Maler Luis de Vargas (gest. 1568) auf einem Gemälde der Kathedrale zu Sevilla darzustellen. Schon der Umstand, daß die Immaculata das Jesuskind in den Armen hat, trägt einen fremden Gedanken in das Konzeptionsbild. Unten sitzt Adam auf einem Erdhügel, aus dem ein Totengerippe herauschaut, und erhebt flehend die Hände zur Gottesmutter. Ihm gegenüber Eva mit Kain und Abel, die Hände theatralisch ausstreckend. Hinter den Stammeltern erscheinen die Vertreter des Alten Bundes: ein König, ein Priester, ein gefesselter

Bellegambe, Lille 1890, und Mâle III S. 209 f.). Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und im Anfang des 17. beginnen die Immaculata-Bilder in der bisher beschriebenen Auffassung zu entarten. Zu diesem Urteil muß man kommen, wenn man sich die Werke eines Chimenti und anderer betrachtet. Jacobo Chimenti da Empoli (gest. 1640) schildert auf seiner „Concezione“ in S. Maria a Ripa in Empoli vornehmlich das Unglück, in das die Erbsünde die Menschen gestürzt hat. Adam und Eva, an den abgestorbenen Paradiesesbaum gefesselt, suchen sich

Feldherr, Patriarchen und eine bittende Frau (vgl. Abb. in der spanischen Zeitschrift „Razón y Fe“, Madrid 1904, Ergänzungsheft S. 31 und Klassischer Bilderschatz Nr. 466). Auffallend ist, daß Girolamo Mazzola-Bedolli schon im Jahre 1533 unser Thema für die Confraternità della Concezione in Parma in einer Weise dargestellt hat, die den Weg der Tradition ganz und gar verläßt und durchaus paganen Geist atmet. Maria steht oben auf einem Wolkenfundament wie eine griechische Göttin. Unten sieht man Adam und Eva als klassische Standbilder auf einem Raume, der wie ein Forum aussieht; auf demselben bewegen sich in geschäftigem Treiben und anmutigen Gruppen Männer, Frauen und spielende Kinder. Aber man sieht nicht ein, was alle diese mit dem Vorwurf zu tun haben, den der Künstler verwirklichen will (vgl. Abb. bei Muñoz a. a. O. Fig. 73 und die eingehende Beschreibung bei Beissel II S. 257). Auch sonst sind mißverständliche Darstellungen der Immaculata Conceptio öfters zu beobachten. In dem großen Altargemälde der Jesuitenkirche zu Freiburg i. Br. aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist oben die heilige Dreifaltigkeit dargestellt, so wie sonst in der Szene der Krönung Marias zu sehen ist, nämlich Gott Vater als Greis, Gott



Bild 386. Die Unbefleckte Empfängnis.  
Gemälde von Murillo.

Sohn mit dem Kreuz und zwischen beiden die Taube des Heiligen Geistes. Darunter schwebt Maria, von der man nicht recht erkennen kann, ob sie von der Dreifaltigkeit zur Erde entlassen oder zur Krönung in den Himmel aufgenommen wird. Man muß letzteres annehmen im Hinblick auf die Gestalt des Sohnes, denn nur bei der Himmelfahrt seiner Mutter und nicht bei ihrer Erschaffung als seiner künftigen Mutter ist er im Zustande der verkörperten Menschheit denkbar. Trotzdem soll die Immaculata Conceptio dargestellt werden, denn unten stehen Adam und Eva neben dem Baum der Erkenntnis, und zahlreiche Nachkommen, die unter der Erbsünde leiden, gesellen sich zu ihnen.

5. Das endgültige Immaculata-Bild hat uns das 17. Jahrhundert geschenkt. Losgelöst von allen beschwerenden Zutaten, wie biblischen Symbolen und Texten, alt- und neutestamentlichen Gestalten und disputierenden Theologen, schwebt sie, nur von Engeln umgeben, in holder Schönheit und von himmlischem Lichtglanz umflossen, über der Weltkugel und der Mondsichel, der Schlange den Kopf zertretend.



Dieses triumphierende Madonnabild ist der genaue Niederschlag des Triumphes, den der Immaculata-Glauben im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert feiert. Schon Pius V. hatte 1567 seine grundsätzliche Leugnung verboten; ein gleiches tat Paul V. durch ein feierliches Inquisitionsdekret vom Jahre 1617. Das Geheimnis wurde im Meßbuch und Brevier durch ein besonderes Offizium in der ganzen Kirche als ein Fest höheren Ranges begangen, und in Spanien war der 8. Dezember seit dem Jahre 1644 ein gebotener Feiertag. Unter diesen Umständen hat sich der neue Tyus aus den in Nr. 3 genannten Bildern entwickelt. Die Übergänge lassen sich deutlich erkennen. Ribera, in Italien lo Spagnoletto genannt (gest. 1556), stellt in der Augustinerkirche zu Salamanca Maria in stark bewegtem Mantel auf der Mondsichel stehend dar. Oben erscheint noch wie früher der ewige Vater, die Immaculata schaffend oder segnend. Engel tragen die herkömmlichen Symbole, andere sind auf der Erde angebracht; aber sie treten nicht wie früher, das Hauptbild bedrückend, in den Vordergrund (vgl. Abb. S. 72 in der Zeitschrift „Razón y Fe“ a. a. O.). Lodovico Carracci (gest. 1619) fügt auf seinem berühmten Gemälde in der Pinakothek zu Bologna der Immaculata in alter Gewohnheit noch zwei Heilige bei, und Guido Reni, der, wie wir gleich sehen werden, für Italien den neuen Typus geschaffen hat, bringt noch in seinem in der Galerie Houghton zu London befindlichen Gemälde unten ein Kollegium von sechs



Bild 387. Die Unbefleckte Empfängnis  
(La Purísima).

Gemälde von Murillo.

ehrwürdigen Männern bei, die in eifrigem Studium über das über ihnen dargestellte Geheimnis begriffen sind (siehe die Abb. in „Kirchenschmuck“ Jahrgang 1904 S. 225). Auch in seinem Fresko in der Kapelle des Quirinals und dem großen für Paul V. ausgeführten Altargemälde in der vaticanischen Pinakothek folgt er noch der herkömmlichen Manier. Erst in der für die Kirche S. Biagio in Forlì geschaffenen Immaculata hat er den neuen Weg gefunden (Bild 383). In einer aus lichten Wolken und Engelsköpfchen gebildeten Aureole steht die hochheilige Jungfrau, den Fuß auf die Mondsichel gestellt, die Hände auf der Brust gekreuzt und den Blick unverwandt nach oben gerichtet. Es ist dies

eines der vorzüglichsten Immaculata-Bilder aller Zeiten, das den Vergleich mit den vielbewunderten Gemälden Murillos wohl aushalten kann. Letzteren hat vielleicht Luca Giordano (gest. 1705) in seiner Concezione (Galerie Pitti in Florenz) nachgeahmt (vgl. die Abb. bei Muñoz Fig. 69). Mit großem äußeren Geschick hat endlich Tiepolo (gest. 1770) unser Thema in einem Gemälde behandelt, das sich in der Pinakothek zu Vicenza befindet, wenn der innere Gehalt des Bildes auch weniger befriedigt (Bild 384): In glänzendem weißen Gewande, umwallt von einem dunklen Mantel, steht Maria betend und gesenkten Blickes, aber in koketter und gezielter Haltung auf der in den Wolken gelagerten Erdkugel, um die sich eine mächtige



Schlange ringelt. Anmutige Engelsgruppen verherrlichen mit ihren Sträußen von Lilien, die sie in den Händen tragen, die Reinheit Mariens.

Nirgends hat man im 17. Jahrhundert die unbefleckt empfangene Gottesmutter mehr verehrt als in Spanien; nirgends ist sie in Bildern auch mehr verherrlicht worden als hier. Die führende Stellung kommt der Plastik zu. Während man auch hier noch im 16. Jahrhundert die Immaculata Conceptio durch die Begegnung Joachims mit Anna unter der Goldenen Pforte andeutete (Taf. 131 bei G. Weise, Spanische Plastik), hat Gregorio Hernandez im Anfang des 17. Jahrhunderts die Immaculata selber dargestellt, allerdings als gekrönte Gestalt, wie sie seit langem



(Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

Bild 388. La Virgen de la Encarnación aus San Juan in Jaén.

in Übung war; nur das Kind auf ihren Armen hat er passenderweise weggelassen (Bild 385). Auch die beiden Statuen von unbekannten Meistern, die G. Weise a. a. O. Taf. 166 u. 167 zum ersten Mal veröffentlicht, gehören noch der Frühzeit der spanischen Immaculata-Plastik an. Aber bald darauf hat Montañez in seiner herrlichen Statue in der Kathedrale zu Toledo (vgl. V. v. Loga, Spanische Plastik, München 1923, Taf. 26) die endgültige Form gefunden. Diese züchtige Mariengestalt, mit gefalteten Händen auf dem von Engelsköpfchen gestützten Halbmond stehend, erinnert an das Gemälde von Murillo im Prado-Museum zu Madrid, das man als die vollendetste Form des Immaculata-Bildes anzusprechen pflegt. Tatsächlich ist der Maler hier vom Bildhauer abhängig. Wie nachhaltig der Einfluß der Plastik auf die Malerei in Spanien war, Künstele, Ikonographische Prinzipienlehre etc.

sieht man auch daraus, daß die Immaculata-Bilder von A. Cano in Granada (V. v. Loga, Die Malerei in Spanien, Berlin 1923, Abb. 105) und in S. Isidro zu Madrid noch ganz statuarisch empfunden sind. Wir nennen ferner die Werke folgender Maler: Lazaro Tavarone (um 1590) in der Sammlung Esterházy zu Wien; Juan de Roelas (gest. 1625) mit Bildern in Sevilla und in der Galerie zu Dresden; Francisco Pacheco (gest. 1654) im Museum zu Sevilla; Francisco Zurbarán (gest. 1662) im Museum zu Budapest; J. A. Escalante (gest. 1670) zu Villafranca de los Barros (abgeb. in der Zeitschrift „Razón y Fe“ a. a. O. S. 40); Mateo Cerezo (gest. 1675) zu Burgos; Valdez-Leal (gest. 1691) im Museum zu Sevilla. Doch alle übertrifft Esteban Murillo (gest. 1682), der fünfundzwanzigmal die Immaculata darstellte. Das Schema ist in der Hauptsache stets das gleiche: Maria schwebt mit gefalteten oder auf der Brust gekreuzten Händen über der Erdkugel von Engeln umgeben in lichtem Gewölke. Aber trotzdem weiß er die Reinheit, Heiligkeit und überirdische Schönheit der heiligen Jungfrau uns stets in neuen Zügen zu schildern. Unter Verweisung auf die ausführlichen Beschreibungen bei Knackfuß, Murillo (Bielefeld 1896), sei hier nur Folgendes betont: Auch Murillo ist anfänglich von den unter Nr. 3 genannten Bildern abhängig. Ein breites Gemälde im Louvre zu Paris (Bild 386) zeigt sechs Männer und eine Frau zu Maria aufblickend, während zwei Engel hinter ihr ein Spruchband entfalten mit der Inschrift: „A principio dilexi eam.“ In einem Gemälde im Museum zu Madrid tragen Engel Rosen, Lilien, Palmzweige und einen Spiegel; dadurch erinnert das Bild an die Darstellungen mit den alten Symbolen. In einem andern Gemälde ebenda, aus der Kapuzinerkirche in Sevilla stammend, breitet, wie bei den Meistern des 16. Jahrhunderts, der ewige Vater die Hände zum Segen aus. In dem am meisten gefeierten Gemälde im Prado-Museum (Bild 387) ist er in der Gestaltung der Marienfigur, wie wir schon gesehen haben, von der Skulptur des Montañez abhängig. Dieser Typus wirkt auch noch auf den späteren Statuen nach, wie sie G. Weise Taf. 208 209 212—217 erstmals veröffentlicht. Vgl. auch A. Mayer, Spanische Barockplastik Abb. 75 76 85 u. 86.

Die Meinung von Graus („Kirchenschmuck“ 1904 S. 198 f.), daß die sog. Ährenkleid-Madonna die Immaculata vorstelle, ist unbegründet. Dieses ganz singuläre Devotionsbild, das schon im 14. Jahrhundert auftritt, läßt sich in die Entwicklungsreihe der Immaculata-Bilder, wie wir sie kennen lernten, nicht einfügen (siehe S. 629).

Auch diesseits der Alpen und Pyrenäen entstanden im 17. Jahrhundert und in der Folgezeit zahlreiche Bilder der Immaculata; aber der Typus ist fast immer jener, den Reni und Murillo geschaffen haben.

Die Theologen nennen das Geheimnis, das auf den hier geschilderten Bildern dargestellt wird, Immaculata Conceptio passiva, die sich in der Mutter Anna, als sie Maria empfangt, vollzog. Immaculata Conceptio activa nennen sie die Menschwerdung Christi im Schoße Mariens im Augenblick der Verkündigung. In Spanien hat man vereinzelt auch dieses Mysterium, losgelöst von der Verkündigungsszene, als Seitenstück zur eigentlichen Immaculata Conceptio dargestellt. Man nannte solche Bilder „Virgen de la Encarnación“. Wir geben als Beispiel die Statue eines unbekannten Meisters des 17. Jahrhunderts aus San Juan in Jaén (Bild 388).

Auffallend ist, daß die feierliche Dogmatisierung der Immaculata Conceptio durch Papst Pius IX. im Jahre 1854 keine neue Blütezeit auf dem Gebiete des marianischen Devotionsbildes gebracht hat. Es ist vielmehr die betrübende Tatsache festzustellen, daß das moderne Madonnenideal, wie es in der Gestalt der Immaculata Conceptio im letzten halben Jahrhundert von Südfrankreich aus durch die ganze Welt verbreitet wurde, weder als marianisches Devotionsbild überhaupt noch als Verkörperung des Immaculata-Gedankens im besondern befriedigen kann.

# REGISTER

(Bei mehreren Ziffern unter einem Stichwort sind die Hauptstellen durch Fettdruck bezeichnet;  
Kursivziffern bedeuten die Nummern der Abbildungen.)

- A und Ω 557.  
Aachen: byzant. Elfenbeintafel im Münster 623 357; Otto-Kodex 382 455.  
Aaron 299; A.s Stab (Symb. Mariä) 93.  
Abel s. Kain; A.s Opfer Symb. des neutestam. Opfers 280.  
Abendmahl 413 f. 197—205; Verratsankündigung 418 424; anfänglich symbol. dargest. 413; als Kommunionsspendung 416; Fisch u. Brot 414.  
Abgar-Bild (Edessa-Bild) 590 592.  
Abraham 282 f.; A.s Opfer s. Isaak; A.s Schoß 283 541 542 113.  
Achiropoiten 589 f.; marianische 622 f.  
Adam u. Eva: Erschaffung 266 274 f.; Sündenfall 259; A. u. E. im Kreuzigungsbild 280; im Immaculata-Bild 654 655.  
A.s Grab auf d. Kalvarienberg 466; A.s Gebeine 280; A. Vorbild Christi 274 276.  
Adler als Symbol 87; s. auch Evangelistensymbole.  
„Agnus Dei“ der Messe 558.  
Ährenkleidmadonna 629 658 364.  
Ainalow (Kstgel.) 49.  
Alanus van der Clip 639.  
Albanipsalter (Hildesheim) 292 315 362 382 513 130 131.  
Alexanders Greifenfahrt 175 46 47.  
Alexandrien 50; alexandrinische Kunst 37 f.; Alexandrinismus in der frühchristl. Kunst 23 49.  
Alkuinbibeln 276 289.  
Allegorie 12; allegor. Anlage d. Hl. Schrift 32. S. auch Personifikationen.  
Allerheiligenbild 559; Dürers Alt (Kstgel.) 9. [230.  
Altarkreuze 456; Altarkunst des span. Mittelalters 94; Altarthron s. Etimasiae.  
Altarssakrament dargest. 193.  
Altchristliche (nachkonstantinische) u. frühmittelalterliche Kunst 24 f.; im Osten 37. Vorherrschen alttestam. Szenen im 4. u. 5. Jahrh. 29.  
Altes Testament s. Testamente.  
Amalar v. Metz 106.  
Ambrosius 120.  
Amiens: Skulpturen der Kathedrale 70 356 613 (Beau Christ) 19; Glasgem. 93 f.  
Aminadab: Quadriga 60 229 319 14.  
Ampullen, altchristl. s. Monza.  
Andachtsbilder s. Devotionsbilder.  
Angelico, Fra, s. Fiesole.  
Angers: Teppiche in der Kathedrale 562.  
Anna (Mutter Mariä) 328 139; Selbtritt 328 f. 650 140—142; A.-Kultus 322 329. Patronin der Bergleute 330.  
Antelami 301.  
Anthropomorphismus in der Darstellung der Gottheit 222 235; der Engel 241 f.; des Teufels 255.  
Antichrist 524.  
Antike Kunst u. christl. Kunst 22 634; antike Motive in der Barocksymbolik 103. S. auch bei der Katakombenkunst.  
Antiochien in der altchristl. Kunst 23 f. 41 46 49 50. S. auch Syrien.  
Antipater, Vorbild Christi 550.  
Antitypus 82 113.  
Antoninus v. Florenz 340.  
Antonius d. Einsiedler 256 260.  
Antwerpen: Kreuzabnahme v. Rubens 480 253.  
Aphrodisius 368.  
Apokalypse in der Kunst 560 f. 538 542 557 f. 610 652; Blockbuch-Apok. 561; apokal. Christus 526; apokal. Weib 652.  
Apokryphen in der christl. Kunst 61 114 281 320 321 f. 345 f. 368 495 563 590; marianische Apokr. 563 582 622; griechische Apokr. 346.  
Apostel dargest. 63 75 (in Portalzyklen); das Apostelkollegium 182; beim Weltgericht 523; A. u. Propheten 182; A. auf den Schultern von Propheten 182 305; A. als Verkörperung der Glaubensartikel 182; A. symbolisiert 122.  
Apsisschmuck 46 599 f. 600 603 f. 607 624.  
Aramäischer Einfluß in der christl. Kunst 41 42 45 f.  
Arbeit: Bedeutung im mittelalterlichen Sinn 144.  
Archäologie u. Ikonographie 6.  
Aristoteles zeltend 177.  
Arkandisziplin 13 15.  
Arles: Portal von St-Trophime 64 606 114 345.  
Arma Christi 488 641.  
Armenbibel 90 100 f. 260 287.  
Armenien 50 51.  
Armseelenkult 521; legendäre Episoden 522.  
Arras: Wandteppiche 645.  
„Ars moriendi“ 206.  
Artes liberales s. Freie Künste.  
Ashburnham-Pentateuch 268 276 278 282 286 287 289.  
Aspis 123.  
Assisi: Wandgem. in S. Francesco (Oberkirche) 267 462 481 562, (Unterk.) 562; Glasgem. 88 273 510. Kreuz von S. Damiano 238.  
Asterius v. Amasia 38.  
Astkreuze 468 472.  
Astrologie 140.  
Athoskunst 497 528 529.  
Attribute: der Dreifaltigkeit in der Kunst 222 f.; Christi 600 602; Christi als Weltrichter 549 559; der Tugenden 160 163 164; der Laster 186 f.; der Kirche u. Synagoge 265 454; der freien Künste s. dies.  
Auber (Ikonograph) 121.  
Auferstehung symbolisiert 87 126 300 303. Auferstehungshoffnung s. Errettungsbilder.  
Auge Gottes 226.  
Augsburg: Erztüre des Domes 276. Kreuzweg in St. Ulrich 445.  
Augustinus: Grabmal 163. Aug.-Psalter 315.  
Aureole s. Mandorla.  
Autun: Weltgericht 540 302.  
Auxerre: Portalskulpturen 401.  
Awesta (Landsch.) 39 48.  
Ayzac, Félicie de 121.  
Babylon: Jünglinge im Feuerofen 300; babyl. Hure 261 104.  
Baganat (El): altchristl. Fresken 38.  
Balaam (Prophet) 308.  
Bamberg: Skulpturen des Domes 285 305 26 27 109. Kirche St. Getreu: Gem. mit Barocksymbolik 104. Karol. Evangeliar 505 507 289.  
42\*



- Ottotonische Apokalypse 531 f.  
559 560 298. Cod. A. I. 47  
der Staatl. Bibl. 316.
- Baouft s. Bawit.
- Baptisterienschnuck 265.
- Barbier de Montault (Kstgel.)  
5 9.
- Barmherzigkeit: personifiziert  
194 314; B.-werke dargest.  
194 57—61; in Verbindung  
mit dem Weltgericht 196;  
Ermahnung zur B. durch Dar-  
stellung des armen Lazarus  
400.
- Barock u. Antike 103; B. u.  
christl. Symbolik 103; ethi-  
sche Motive in der Barock-  
kunst 167.
- Basel: Skulpturen des Mün-  
sters 176 179 196 278 397  
186; Glücksrad 204.
- Basilisk 123.
- Basilius d. Gr. 119.
- Bastard, de 121.
- Batoni 617 352.
- Bauerreiß, R. 488.
- Baumstark, A. 42 45 51 450 608.
- Bawit 54 291 600 609 611.
- Beatus-Apokalypsen 308 561.
- Beauvais: Portalskulpturen der  
Kathedrale 312 129.
- Bebenhausen: Thron Salomons  
dargest. 165 44.
- Beicht dargest. 193 54; Beicht-  
spiegel illustr. 183 185 f.
- Benedikt, Abt v. Wearmouth-  
Jarrow 35 526 561.
- Berger (Kstgel.) 606 f.
- Bergner, N. (Kstgel.) 10.
- Berlin: Totentanz in der Marien-  
kirche 213 70; Gem. im Kai-  
ser-Friedrich-Museum 351  
(Rogier) 360 164 (Masaccio)  
551 310 (Fiesole); plast.  
Gruppe v. Sigmaringen 425  
206. Hamilton-Psalter im  
Kupferstich-Kab. 528.
- Bernhard v. Clairvaux gegen  
Tierbilder 120.
- Bernhart (Kstgel.) 352.
- Bernwardsäule s. Hildesheim.
- Bertaux, E. 110.
- Besessenenheilung 390.
- Bethlehem: Reise Josephs u.  
Marias 344. Bethlehemit.  
Kindermord 372 175.
- Bibel: Quelle der christl. Kunst-  
vorstellungen 13 ff. 30 f. **104 f.**  
320 f.; ihre literarische Sym-  
bolik Ursprung der Kunst-  
symbolik 13 f.; B. in der  
frühchristl. Kunst 17 f.; in  
der nachkonstant. Zeit u. im  
frühen Mittelalter 24 f.; im  
hohen Mittelalter 60; im aus-  
gehenden Mittelalter 94 ff.  
Biblische Bilderbibeln 561;  
s. auch Armenbibel.
- Biblia Pauperum s. Armenbibel.
- Bibliothekenschmuck 152 f. 154.
- Bilderkreis 30 105 619; früh-  
christl. 112 266 388 557;  
mittelalterlicher (allgem.) 86  
409 584; der nachkonstant.  
u. frühmittelalterlichen Kunst  
113 588; des hohen Mittel-  
alters 114; des späten Mittel-  
alters 115.
- Bilderkult 592. B.-feindlich-  
keit 39 42. B.-streit 46 55  
348 564.
- Bilderzyklen 19 f. 25 30 55  
320 f. 409 564 f. 573; Con-  
cordia Vet. et Novi Test. 33;  
der Ostkirche 37 f.; typo-  
logische 34 82.
- Billigheim: Glaubensbekennt-  
nis dargest. 182; Vaterunser-  
darstellung 199.
- Bischoffingen: Fabel von Bar-  
laam u. Josaphat dargest. 202.
- Blacherniotissa 627.
- Blant (Le) 8 20.
- Blindenheilungen 392.
- Blockbücher 115.
- Blutflüssige, bibl. 390 591.
- Bologna: Gem. der Pinakothek  
481 (Reni) 566 656 (Carracci).
- Boppard: Pietà 485 260.
- Bosio 8.
- Botticelli 361 165.
- Bourges: Skulpturen der Ka-  
thedrale 63 15; Glasgem. 86  
562 28. Tympanon v. St. Ur-  
sin 132 33.
- Brandenburg: Gemäldezyklus  
im ehem. Prämonstratenser-  
kloster 154 f.
- Braunschweig: Imervard-  
Kreuz 457 475.
- Bréhier, Louis 5 11.
- Breisach: Krönung Mariä 572  
322.
- Bremen: Reichenauer Evan-  
geliar 491.
- Brennender Dornbusch: Sym-  
bol Mariä 93.
- Brescia: Lipsantheke 34 **43**  
266 285 289 403 508 510.
- Brigitta, hl. 352.
- Brixen: Fresko im Dom-Kreuz-  
gang 11 101 648.
- Brotvermehrung 112.
- Brügge: Weltgerichtsbild 550.
- Brunetto Latini 120 331.
- Buch in der Hand Christi 600.
- Buchdeckel 114.
- Bundeslade dargest. 60 14.
- Burgfelden 57 304 399 533.
- Byzantinische Kunst: Bilder-  
kreis 40; originale Motive  
383 405 419 509 527 566 570  
623; Einfluß aufs Abendland  
**49 ff.** 248 267 304 348 355  
378 396 491 497 f. 518 538  
564 f. 607 623; byzant. Künst-  
ler u. Kunstwerke im Abend-  
land **43 f.** 46 f. 304 349 546  
575 603; Marienbilder 620 ff.  
Psalterillustrationen 313 f.;  
Prophetenhandschr. 306.
- Caedmons Metrical Paraphrase  
268 269 282.
- Cahier (Kstgel.) 8 9 111 121.
- Cambridge-Evangeliar 374 386  
412 414 425.
- Caritas 194 56; s. auch Barm-  
herzigkeit.
- Carmina Sangallensia 55.
- Cäsarius v. Heisterbach 635.
- Caumont (Kstgel.) 8.
- Cavallini 35 356.
- Cefalù: Christusbild in der  
Domapside 599 603 340.
- Chaise-Dieu: Totentanz 212 68.
- Chaladrius 88.
- Chartres: Skulpturen an der  
Kathedrale **64** 77 148 159  
270 276 305 541 606 16 17 346.
- Cherubim 240 245 f.; auf Rä-  
dern stehend 246 611; Flü-  
gel mit Augen besetzt 246.
- Chludoff-Psalter 194 314 416.
- Chorgestühl 143 299.
- Christus: Mittelpunkt d. christl.  
Kunst 116 320.
- Chr.-bild (Chr.-ideal, Chr.-  
typ) 112 **587 ff.**; die Frage  
von Chr.i wirklichem Aus-  
sehen 593 f. 613. Chr.-bild  
in den ersten Jahrhunderten  
593 f., im frühen Mittelalter  
603 f., im hohen Mittelalter  
u. später 612 f.; Achiro-  
poiiten (sog. authentische  
Bilder) 589 f.; Chr. jugend-  
lich 270 593 602; bärtig  
(kalixtinischer Typ) 593 596  
603; Haartracht 597 f. 603;  
jugendl. u. bärt. Typ neben-  
einander 597; Chr. nimbiert  
26; ohne Nimbus 27 f.; in  
Mandorla 28. Chr. in Brust-  
bild 599 f. 609; ganzfigurig  
600; in der Apside 113;  
Attribute 600 602; Chr. thro-  
nend 128 602 603, s. auch  
Majestas; segnend 603; mit  
Krone 606. Herz-Jesu-Bild  
616 f.
- Szenen aus Chr.i Leben:  
Zyken 57 74 75 114 **320 ff.**;  
in der östlichen Kunst 40;  
Jugend u. Passion bevor-  
zugt 61 114 320. Jugend **321 f.**;  
Verkündigung (Menschwer-  
dung) s. Logos, Maria; Ge-  
burt 251 **344 f.** 150—156;  
Nebenmotive (apokr.) 346  
347 348; Geb. durch Taufe  
dargest. 376 f.; Geb. symbo-  
lisiert 98 f. Anbetung durch  
die Hirten 346 353; durch  
die Weisen s. Magier. Dar-  
stellung im Tempel u. Be-  
schneidung 353 **365 f.** 167

- bis 169. Flucht **368 f.** 170 bis 174; Ruhe auf der Flucht 370 172—174. Zwölfjährig im Tempel. 373 176 177. — Öffentliches Leben **320 375 ff.** Taufe 61 224 225 251 **375 f.** 178—180; Säule, Kreuz im Flußbett 377. Versuchung 61 260 **380 f.** 102. Wunder Chr. i 57 112 **382 f.** Parabeln 13 **395 f.** Chr. u. die Samariterin 393; u. die Ehebrecherin 394. Salbung durch Magdalena 395. Verklärung 61 **403 f.** 189 190; vorgebildet 283. Einzug in Jerusalem 409. Tempelreinigung 411. Abendmahl s. dies. Fußwaschung 412 196 202. Passionsszenen s. dies u. Kreuzigung. — Verherrlichung 500 ff. Chr. in der Vorhölle 261 **494**; bei den Orientalen = Auferstehung 501; Auferstehung 251 **500 f.** 277—281; Entwicklungsstufen der Darstellung 500 504 507; Ersatz durch Erscheinungsbilder 509; Erscheinungen 507; vor Magdalena (Noli-me-tangere) 508 510; der Auferstandene als Gärtner 511. Ersch. vor Thomass. Thomasszene. Emmausgang 508 **511** 284 285. Himmelfahrt 514 f. 277 289 bis 290; H. symbolisiert 87 88 301.  
Chr.-Orans (am Kreuz) 447; Chr. als guter Hirt 594 335; als Apotheker 395; als Lehrer **392 f.** 600; in der Kelter usw. s. Passionsbilder; Chr. als Weltrichter s. Weltgericht; apokalyptische Christusbilder (Majestas Domini) 74 557 f.  
Chr. symbolisiert bzw. vorgebildet 27 60 87 93 122 124 128 274 276 280 286 288 290 292 294 295 298 299 300 301 317 318 550 610 f.; Opfertod vorgebildet 20 33 35 123 175 280 282 295 458. S. auch Typologie.  
Cimabue 630 632.  
Clemen (Kstgel.) 606.  
Cloquet (Kstgel.) 5 9.  
Coletta, Boilel (sel.) 331.  
Commendatio animae als Kunstquelle 20 f.  
Concordia veteris et novi Testamenti 13 25 **33** 47 55 59 60 62 77 82 **95** 97 114 115 116 135 183 303; in der ausgehenden altchristl. Kunst geschaffen 113; im Osten nicht üblich 40.  
Cortona: Immaculata-Bild im Dom 653 381; Abendmahl 417.  
Cosmas Indicopleustes 292 528.  
Cotton-Bibel 30 268 284 287.  
Cranach, L. 371.  
Credo s. Glaubensbekenntnis.  
Crosnier (Kstgel.) 5 8.  
Crux gemmata 560 600.  
Cypern: alter Silberschatz 291.  
Cyrill v. Alexandrien 593.  
Dalton 49.  
Dämonen s. Teufel.  
Daniel 308; Vorbild Christi 93.  
Dante: Divina Commedia 171; Schema der drei Reiche 174; D. u. die Kunst 262.  
Danzig: Weltgerichtsbild Memlings 549.  
Daphni 40.  
David 290 f. 118 119; Löwenkampf 128 292.  
Deësis **527** 536. S. auch Johannes u. Maria im Weltgericht.  
Dekalog illustriert 184 49.  
Dekorative Bildwerke s. Ornamentik.  
Desiderius v. Montecassino 46.  
Detzel, H. 10.  
Deutschland in der Geschichte der Ikonographie 9 10; als Feld der mittelalterl. Typologie 100; mittelalterl. Portälzyklen 72; Tugenden u. Laster nicht an Portalen 165.  
Devotionsbilder 330 424 425 435 436 437 456 465 617; marianische 618 f.; privates marianisches 632.  
Didaktischer Charakter der christl. Kunst 1 45 58 105 119 f. 133 175 622; didaktische Hilfsmotive 119 ff.  
Didron (Kstgel.) 8.  
Diehl (Kstgel.) 49.  
Dionysius Areopagita 241.  
Disputa-Anordnung in Gem. 653 654.  
Dobbert (Kstgel.) 416.  
Dobschütz (Kstgel.) 592.  
Dochiariu 40.  
Dominikaner u. Schutzmantelbild 637; u. Rosenkranz 638.  
Dormitio s. Mariä Tod.  
Dornenkrone 442; vorgebildet 283.  
Douai: Immaculata-Bild 654.  
Drache = Teufel 255 261.  
Drei Lebende u. drei Tote 206 **208** 66 67.  
Dreieck als Symbol der Dreifaltigkeit 226.  
Dreifaltigkeit dargestellt. **221 ff.** 339 f. 378 74—84; in menschl. Gestalt 222 f.; als miteinander verwachsene Personen 223; vom Mantel umhüllt 222; Attribute 222 f.; die Personen dargestellt. 233; Vater u. Sohn manchmal unterschiedslos 235; Dreif. Mariä krönend s. Mariä Krönung; sekundäre Dreif.-bilder 227. Dreif. symbolisiert 77 **226 f.** 235 283 520 559 560.  
Dreihände-Pietà 285.  
Dresden: Gem. 384 181 (Veronese) 654 (Dossi).  
Drogo-Sakramentar 187 512 52 53.  
Durandus 106.  
Dürer 365 480 561 562 615; Stiche u. Holzschnitte 326 371 444 468 648.  
Dvořák 22.  
Ebstorfer Karte 617.  
Ecclesia (und Synagoga) 60 **76** 81 89 114 136 246 317 397 466 13 26 27; E. ex circumcissione u. ex gentibus 82.  
Ecce homo 437 218.  
Echternacher Evangeliar (Gotha) 390 491.  
Edda-Motive in der christl. Kunst? 107 129.  
Edessa 41 51; E.-Bild s. Abgar.  
Egbert-Kodex (Trier) 543 15 336 353 372 374 378 385 388 390 392 412 434 435 441 455 476 491 510 512 518 598 175 234.  
Einhornsage 337 f.; E. dargestellt. 87 **123** 30; E.-jagd 338 146.  
Einzelbild in der mittelalterl. Kunst 94.  
Elfenbeinskulptur 293 634.  
Elias 300.  
Elpidius Rusticus 37.  
Elvira (Konzil) 42.  
Emmausszene 508 **511** 284 285.  
Emmerich: Bild der Höllenfahrt Christi 499.  
Empoli: Marienbild (Robbia) 653 380; Immaculata-Bild 654.  
Engel **239 f.**; Benennungen 240 f.; Klassen oder Chöre 240 242 **244**; ihr Amt 251 f.; als Paradieswächter 249 250 279; schön gestaltet 242; jugendlich 241; bärtig 241; weiblich 242; geflügelt 241; gefiedert 242; als geflügelte Köpfe 244; nimbiert 27; Kleidung 242. E. in der Plastik 75 242; im Altarraum 242; an Grabdenkmälern 250; das Schweißtuch haltend 592. E. bei Abraham 221 283 112; im Verkündigungsbild 335; in Szenen aus dem Leben Jesu 251; bei der Taufe 377; bei der Todesangst 426; im Kreuzigungsbild 466; am Grabe Christi 501 f. Genrehaftige Darstellung 253. Sieben Engel 250. Böse Engel s. Teufel.



- Engelmandorla 244.  
 England in der Geschichte der Ikonographie 9.  
 Enzyklopädischer Charakter des mittelalterl. Bilderkreises 170 f.; der Portalzyklen 78.  
 Ephräm der Syrer 41.  
 Epiphaniest 376. Epiphaniebild s. Magier.  
 Erbärmdebilder 440 **486**.  
 Erde s. Oceanus.  
 Erlösungswerk Christi symbolisiert 295; s. auch Christus (Opfertod symbolisiert).  
 Errettungsbilder 18 f. 21 112 260 281 282 433 447.  
 Erzengel 240 **246 f**.  
 Erztüren 62 267.  
 Erzväter 282.  
 Eschatologie in der Kunst 74 206 392 397; eschatologischer Charakter der frühchristl. Kunst 106 112 f.  
 Esther 300 550.  
 Ethische Motive in der christl. Kunst dargestellt. 156 161 165 167 ff.; im mittelalterl. Geistesleben 171.  
 Etimasia 537 **559**; byzantinische 537.  
 Eucharistische Darstellungen 112 193; euchar. Liturgie u. Kunst 115; Eucharistie symbolisiert 19 f.  
 Eucherius v. Lyon 106 121.  
 Eva: Erschaffung u. Sündenfall s. Adam; Typus Mariä 274 276 f. 654; Typus der Kirche 276 f. 110.  
 Evangelistenzeichen (-symbole) 60 63 74 600 605 606 608 **609 f.**; urspr. Symbole Christi 610 ff.; Zuweisung an die einzelnen Evangelisten zuerst unsicher 610; Evangelistengestalten mit den Köpfen der Symbole 454 610.  
 Evangelium: Grundlage der mittelalterl. christl. Kunstdarstellungen 320. S. Testament, Neues.  
 Exegese: Einfluß auf die Kunst **30** 82 85 106 136.  
 Externsteine 280 477.  
 Eyck, Brüder 614.  
 Ezechiel dargestellt. 307; Ez.s Vision 307 308 515 610 f.; Ez.s Gottesthron = Christi Thron 611.  
 Fabelwesen = Teufel 255.  
 Familie, Heilige 370; s. Anna selbdritt.  
 Fegfeuer 521.  
 Fenstergemälde s. Glasgemälde.  
 Ferentillo: Bilderzyklus in S. Pietro 35 267.  
 Feuerstrom im Weltgerichtsbild 536.  
 Feurstein, H. 352.  
 Fiesole: Immaculata-Bild in S. Francesco 653.  
 Fiesole (Fra Angelico) 613 f.  
 Figürliche Darstellungen in der frühchristl. Kunst 17.  
 Filioque in der Kunst 225 f.  
 Firmung 193.  
 Fisch, mystischer, beim Abendmahl 414 419 420.  
 Florenz: Sakristeilünetten im Dom 506 517 **281 291**; Bildwerke am Campanile 140 149 161 168 189; Baptisterium: Bronzetüre 95 277 281 382; Propheten 304. S. Annunziata: Gem. 342 (Pantormo). S. Apollonia: Refektoriumsbild 422 **203**. Carmine: Gem. Vertreibung der Stammeltern 278 **111** (Masaccio). S. Croce: Gem. 324 506; Abendmahl im Refektorium 422. S. Marco: byzant. Madonnabild 620 **354**; Fresken von Fra Angelico im Kloster 351 405 417 429 435 442 468 506 579 632 **156 169 201 208 214 222 245 246 274 325**; Lünettenbild im Kreuzgang 518 **284**; Refektoriumsbild 422. S. Maria Novella: Leben Mariä 324 342 648 **148**; Weltger. in der Capp. Strozzi 551 **309**; Madonna Rucellai 630 **365**; Gem. der Span. Kapelle 96 140 149 500 506 519 29 **273 276**. S. Onofrio: Refektoriumsbild 422. Orsanmichele: Tugenden dargestellt. 161; Tabernakelskulptur von Orcagna 583 **329**. S. Salvi: Refektoriumsbild 423. Gemälde in der Akademie 359 **163** (Fabriano) 405 **189 506** (Giotto) 431 551 f. (Fiesole); im Pal. Pitti 481 **255** (Fra Bartolommeo u. Perugino) 506 **280** (Fra Bartolommeo); in den Uffizien 342 (Albertinelli) 358 (Lor. Monaco) 361 **165** (Botticelli) 365 (Dürer) 500 275 (Bronzino) 554 (Fra Bartolommeo) 654 **382** (Sogliani). Flügelaltäre 337 549 571 645. Foligno: mariologischer Zyklus im Pal. Trinci 574.  
 Forlì: Gem. 653 656 379 **383**. Frankreich: in der Geschichte der Ikonographie 8; Heimat der typologischen Bilderzyklen 89; Bedeutung für die mittelalterl. Kunst 136; Portalschmuck 64 f. „Frau Welt“ 205.  
 Frauen am Grabe Christi 501 f.  
 Frauombach: Gemäldezyklus 472.  
 Freiberg: Goldene Pforte **72 75 77 80 356 20 161**.  
 Freiburg i. Br.: Münster: Skulpturen der Vorhalle **72 150 205 544 21 22 23 38 306**; Madonnenstatue 635 **363**; Skulpturen an der Nikolauskap. 176; am nördl. Chortportal 269 270 276 **108**; Altarskulpturen 371 **173 637**; Glasgem. 196 332 571; Gem. von Cranach 483 **258**. Jesuitenkirche: Hochaltarbild 655.  
 Freie Künste 59 76 77 78 114 136 **145 ff.** 149 170 38; durch Vertreter ders. dargestellt. 148 163.  
 Freuden u. Schmerzen Mariä 644; s. auch Schmerzen.  
 Friedhofskapellen 249.  
 Fronleichnamsspiel 183.  
 Frühchristliche Kunst: ihre Entstehung 22; symb. Charakter 16; sepulkrale Bedeutung 16 18 37 112; Quellen der Kunstvorstellungen 20; Bilderkreis 112 266 388 557; Altes Testament vorherrschend 17 29. S. auch Katakombenkunst.  
 Fuchs in der Kunst 133.  
 Fünfwunden-Andacht 616 f.  
 Gabelentz, Hans v. d. 7 10.  
 Gaben des Hl. Geistes 198 239 88.  
 Gabriel 246 247 251; = Einhornjäger 125.  
 Gebote Gottes s. Dekalog.  
 Gedeon 301.  
 „Geheimsymbolik“ 15.  
 Geigerwunder der hl. Kümmerinis 475 476.  
 Geist, Heiliger, dargestellt. 239 f.; symbolisch 122 224 239; Taube des Heiligen Geistes 222 223 **225 227 229 239**; Sendung am Pfingstfest 517 f. 292–294; Christus als Sender 519 f., Trinität 520.  
 Geister, böse, s. Teufel.  
 Geistesleben: seine Betätigungen als Kunstmotive verwendet 136 239.  
 Gemäldezyklen s. Bilderzyklen.  
 Genesisbilder 113 237 265 **266 f**.  
 Genrebild, religiöses · 632 f.; genrehafte Züge in relig. Gemälden 326 342 351 353 356 360 371 402 410. S. auch Profane Stoffe.  
 Genter Altar 337.  
 Gentile da Fabriano 359.  
 Gerichtsbilder: Sondergericht 112; Weltgericht s. dies.



- Germanischer Einschlag in den roman. Portalskulpturen 128 131 f.
- Geschichte u. Sage in der mittelalterl. Kunst 173 f.
- Geschmacklosigkeiten in religiösen Kunstwerken 339 343 481 511 550.
- Gesetzesübergabe an Petrus 393.
- Ghiberti 95.
- Ghirlandajo, Dom. 324 422.
- Gideons Vlies 93.
- Giftwasserprobe bei Maria u. Joseph 344.
- Giotto 161 f. 322 323 341 350 356 357 366 370 404 405 413 465 467 481 506 511 516 578 613.
- Glasgemälde 62 144; mit typolog. Sujets 86 100 f.; mit profanen Sujets 180.
- Glaube, Hoffnung, Liebe 156 160 161 162 163 43.
- Glaubensbekenntnis illustriert 181; Artikel auf die einzelnen Apostel verteilt ebd.
- Gleichnisse s. Parabeln.
- Gleichzähligkeit s. Zahlenparallelismus.
- Glücksrad 204.
- Gnadenstuhl 109 229 f. 83 84.
- Godefroid de Claire 86.
- Goldbach 56 386 389 390 391 530.
- Goldschmidt, A. 130.
- Goslar: Fresken in der Frankenberg Kirche 293 295.
- Gottfried v. Bouillon dargest. 180.
- Gottheit dargest. 221; Dreifaltigkeit s. dies; Gott Vater 225 233 f. 235 339; über Kreuzbildern 232; Pfeile auf Menschheit sendend 638; Gott Sohn (Logos) dargest. 235 f., sonst s. Christus.
- Gottesthron (Gotteswagen) Ezechiels bzw. der Apokalypse 558 609 611. S. auch Hand Gottes, Logos, Geist (Hl.), Schöpfungsgeschichte.
- Gräber, heilige 492 592.
- Grabmälerschmuck 152 161 163 167 489.
- Graus, Joh. 629.
- Gregorius-Messe, Gregorianischer Schmerzensmann 486 f. 266.
- Greßmann, H. (Kstgel.) 376.
- Grimouard de Saint-Laurent 8.
- Grotesken 133 134.
- Grüneisen (Kstgel.) 9.
- Grünwalds Isenheimer Altar 352.
- Guido v. Siena 630.
- Gumperts-Bibel (Erlangen) 316.
- Gunhilde-Kreuz (Museum zu Kopenhagen) 538.
- Gurk: Gem. im Dom 165 273; Fastentuch 274.
- Gürtelspende an Thomas 581 f. 327 329.
- Guter Hirt s. Hirt.
- Habakuk 308.
- Hack (Ikonogr.) 9.
- Hagiographie (Heiligenlegenden) als Quelle der christl. Kunst 104; hagiogr. Bilder 94 114.
- Hämorrhoissa s. Blutflüssige.
- Hand Gottes 222 235 377.
- Handschriften, illustrierte, s. Miniaturen.
- Handwerksbilder 144.
- Haseloff (Kstgel.) 315 316 336 460.
- Hasen (3) als Symbol der Dreifaltigkeit 226 77.
- Hauptsünden 185 f.
- Heidingsfeld: Pietà 485 262.
- Heilige in bibl. Bildern 351 466 468; in Portalzyklen 75; H. nimbiert 27; Heiligenlegenden, Heiligenbilder s. Hagiographie.
- Heilszenen (bibl.) 388 f.
- Heisenberg (Kstgel.) 432.
- Heldendarstellungen 135; Helden des Alten Testaments 290 ff. 303; „die neun guten Helden“ (u. Heldinnen) 180.
- Hellenismus in der christl. Kunst 48 50 52 f. S. auch Alexandrien.
- Helmsdörffer (Kstgel.) 9.
- Hermann v. Thüringen: Psalter in der Stuttg. Staatsbibl. 499 518 293.
- Herolde Christi s. Zeugen.
- Hernandez, Greg.: Immaculata-Bild 657 385.
- Herrad v. Landsberg s. Hortus.
- Herz-Jesu-Bild 615 f.; kirchl. Vorschrift darüber 618.
- „Hethitische Ecke“ 51.
- Hexenszenen 263 264.
- Hildesheim: Bernwardsäule 389 184; B.-Türe (Erztüre) 62 276 278; Taufbecken 194 f. 301 56; B.-Evangeliar 570 319. Decke der Michaelskirche 297.
- Himmelsleiter Jakobs 285.
- Hirt, göttlicher (guter) 112 402 594. Hirten bei der Geburt Christi 346 353 159.
- Historische Bilder in der christl. Kunst 12 17 41 263 289 418; Personen nicht nimbiert 27.
- Hochmittelalterliche Kunst: ihr Bilderkreis 114.
- Hodigitria 627.
- Hoffart symbolisiert 175; s. auch Laster.
- Hoffnung u. Liebe dargest. 163 41 42; symbolisch 123.
- Hohelied-Illustrationen 316 132 133.
- Holbein: Totentanz 218.
- Hölle 261 f.; Höllenszenen s. Weltgericht.
- Höllenfahrt s. Christus; bei den Byzantinern = Auferstehung 501.
- Holzschnitte 115.
- Honorius Augustodunensis 11 87 93 106 107 108 120 123 146 318 584.
- Hortus deliciarum (Lustgarten) der Herrad von Landsberg 147 204 222 269 276 296 460 490 535 240.
- Hoseas 308.
- Hosios Lukas (Phokis) 40.
- Hostienmühle 193 55.
- Husenbeth, F. C. (Ikonogr.) 9.
- Hvarenah 39.
- Hymnen u. Kunst 108.
- Ichthys-Symbolik 17.
- Ikonographie: allgem. Orientierung, Aufgabe, Gliederung, Hilfsmotive 1; Prinzipienlehre 5 ff.; Definition 5, gegenständliche u. formale Ik., Stellung in der Kunstwissenschaft 5 6 7; ein Erfordernis für die christl. Kunst 6 12; Einteilungsprinzip 6; Stellung zur Archäologie 6; zeitliche Begrenzung 7 f.; Interpretationsgesetze 130; Geschichte der Ik. 8; Zeitschriften u. Lehrbücher 8; die verschiedenen Perioden der Geschichte zu berücksichtigen 16. Ik. der frühchristl. Kunst 16 ff.; der nachkonstant. u. frühmittelalterl. Kunst 24 ff.; des hohen Mittelalters 58 ff.; des ausgehenden Mittelalters 94 ff.; der Kunst der neueren Zeit 102 ff.
- Immaculata-Bilder 646 f. 379 bis 388.
- Ingelheim: bildn. Schmuck der karol. Pfalz 55 135 295.
- Innichen: Kreuzigungsgruppe 457 235.
- Iran (Iranismus) u. christl. Kunst 38 39 41 46 47 48 50 51 f.
- Irische Kreuzigungsbilder u. Hochkreuze 453.
- Isaaks Opferung 282 f.; Vorbild des Kreuzesopfers 20 282.
- Isaias 303 304 307.
- Isidor v. Sevilla 120.
- Jaën: Virgen de la Encarnación (Gem.) 658 388.
- Jahr dargest. 138 37.
- Jairi Tochter 387.
- Jakob (Erzvater) 285.

- Jakob a Voragine s. Legenda aurea.
- Jameson, Mrs. 9.
- Janus bifrons 138.
- Jarrow: alter Bilderzyklus 35 526 561.
- Jeremias 304 307.
- Jerusalem: konstant. Kirchen 38.
- Jessebaum (Wurzel Jesse) 116 296 f. 298 305 331 649.
- Jesus (Kind): auf dem Schoß der Mutter 619 620 623 ff. 627; auf dem Arm 627; vor der Brust der Mutter (in Medaillon) 620 f.; spielend, schlummernd, nackt 633. Für alles weitere s. Christus.
- Joachim u. Anna 322 327 647 134 135 378.
- Job 301.
- Johannes Bapt.: als Knabe beim Jesukind 633; den Messias taufend s. Christus; beim Weltgericht s. Deësis.
- Johannes Ev.: an der Brust Jesu 419 424; mit Maria unter dem Kreuze 450 466; bei der Grablegung 492.
- Jonas 303; ohne Nimbus 27; J.-szenen an Kanzeln 305.
- Jordan personifiziert 377; J. als Symbol 49; s. auch Christi Taufe.
- Joseph v. Ägypten 267 288.
- Joseph Nährvater 343 347 350; J.s Traum 369; J.s Sorgen 344 149; Auserwählung 328 138; Vermählung s. unter Maria. J. ohne Nimbus dargestellt. 27.
- Josue 301 122; J.-Rolle (Vatik.) 30 301 132.
- Judas 412 427 433.
- Judenchristlicher Einfluß in der Kunst 39.
- Judenhut 266; Judensau 134.
- Judentum s. Synagoge.
- Judith 302.
- Julius II.: sein Grabmal 287 290.
- Jungfrauen, törichte u. kluge 76 397 f. 185 186.
- Jüngstes Gericht s. Weltgericht.
- Kain und Abel 280 f.; typologisch 280; K. u. Lamech 281.
- Kalenderbilder 138 145; Sinn der K.-motive 143.
- Kalkar: Douverman-Altar 368 171.
- Kalvarienberge („heilige Berge“) 445.
- Kampfszenen 127 292 f. 299 33; ihr Sinn 127 130 f.
- Kana: bibl. Hochzeit 61 382 f. 181.
- Kanzelschmuck 305 538.
- Kardinaltugenden 156.
- Karl d. Gr.: seine Taten dargestellt. 180.
- Karolingische Kunst 55 f. 135 f. 147; karol. illustr. Bibeln 276 278 289.
- Karlsruhe: illustr. Psalterium 531 297.
- Kassiodor 52 146.
- Katakombenkunst: didaktischer Charakter 6; Eigenart 16; symb. Bilder 16 f.; bevorzugt alttestamentliche Szenen 18 f. 29; Bilderzyklen 18 f.; Hirtenbilder 596; Marienbilder 619. S. auch Frühchristliche Kunst.
- Katalanische Bibelillustration 268 295 303 308 560.
- Katechismus illustriert 181 f.
- Keltretreter-Christus 489.
- Kescheit dargestellt. 123 124. S. auch Tugenden.
- Kiew: Mosaik der Kathedrale 417.
- Kirche dargestellt. (u. Synagoge) s. Ecclesia; in den Kreuzigungsbildern 453 f.; Vorbilder der Kirche 300. Kirche u. Kunst 105.
- Kirchenausstattung: Apsis s. dies; Triumphbogen s. dies; Wände 33 ff.
- Kirchenjahr und Kunst 41 61 105 114 320 407. S. auch Liturgie u. Kunst.
- Kirchenpatron am Tympanon dargestellt. 63.
- Kirchenväter an den Predellen 489; im Immaculata-Bild 653 654.
- Kleinasien in der christl. Kunst 49.
- Kleinkunst: Einfluß auf Monumentalkunst 268 f.
- Klemens v. Rom u. frühchristl. Kunst 20.
- Klosterneuburger Altarvorsatz 83 86 298 499.
- Knechtsteden: Apsisgem. 606.
- Koimesis s. Mariä Tod.
- Kolmar: Weltgerichtsbild 543.
- Köln: Dombild 337 363; Rosenkranzbilder in St. Andreas 640 370; Bodenbelag in St. Gereon 293 299; Holztüre von St. Maria im Kapitol 417 198; Marienbild in St. Pantaleon 322; Weltgerichtsbild im Museum 548.
- Kommunionspendung 416 199 bis 201.
- Königsfiguren an mittelalterl. Kathedralen 179 f. 290 f. 297.
- Konstantinopel: Gem. in der Apostelkirche 509.
- Konstanz: Gem. im Münster 467 244; Heiliges Grab 504.
- Konzil v. Trient über relig. Bilder 102; Konzil v. Elvira 42.
- Korssunsche Türen 276.
- Kraus, F. X. 10 111.
- Kreuz: Geschichte des wahren Kreuzes Christi 468 f.; aus dem Paradiesesholz hergestellt 470. Form des Kreuzes 455 457 466 468 f.; Kr. edelsteingeschmückt s. Crux gemmata; Kr. aus rohen Baumstämmen 472; Kr. als Apsisschmuck 604; auf dem Verkündigungsbild 340; im Bild der Taufe Christi 377; im Weltgerichtsbild 536 537. Kreuzfixbild 113, s. Kreuzigung. „Lebendes Kreuz“ 473.
- Kreuzallegorien 472.
- Kreuzigung 446 f. 31 225 248. In der frühchristl. Kunst nicht dargestellt. 446; dann nur verschleiert 447; älteste solche Darstellung 447; durch Büste Christi 449; historisches Bild eingeleitet 449 f.; historische Darstellung ausgebildet 465 f.; Kreuzigungsbild als Andachtsbild 465; kein besonderer abendländischer u. byzantinischer Typ 451; Christus lebend am Kreuz. 448 450 451 453 460; tot 459 f.; Chr. mit Königskrone (triumphierend) 456 f.; mit Dornenkrone 464; Bekleidung Christi 447 f. 450 453 455 460; Zahl der Nägel 450 453 459 f. 464; Seitenwunde 460; Blut von Engeln aufgefangen 466; Maria u. Johannes beim Kreuz 450 466; Nebenfiguren 449 453 455 465 f.; kirchliche Heilige u. Zeitgenossen des Malers 466; Sonne u. Mond 265; Totenkopf (Adam) am Fuß des Kreuzes 280; typologische Begleitdarstellungen 458; Kreuzigung (Opfertod) symbolisiert s. unter Christus, am Ende; Kr. an Portalen 74; im Weltgerichtsbild 543 f.
- Kreuznimbus 26 603.
- Kreuzsteine 474.
- Kreuzweg 99 440 f.
- Kultus und Kunst s. Liturgie u. Kunst.
- Kümmernis 474.
- Kunst des christl. Altertums u. des Mittelalters eine monumentale Theologie 1; symbolischer Charakter 11 ff. K.-geschichte u. Ikonographie 5. K.-symbolik u. Literatursymbolik 59 f.; christl. Kunst hat didaktischen Zweck 1 45 58 105 119 ff. 132 175 622.

- Kunstvorstellungen: Quellen s. dies; begründet durch die allgemeine Ideenwelt u. daher zeitgenössisch zu erklären 107; K. der frühchristl. Zeit 16 ff. 112; der ausgehenden altchristl. Zeit und des frühen Mittelalters 24 ff. 113; des hohen Mittelalters 58 ff. 114; des ausgehenden Mittelalters 94 ff. 115.
- Kuppelbilder der byzantinischen Kirchen 40.
- Labarum 500.
- Lamech 281.
- Lamm symbolisch 122; nimbiert 27; apokal. Lamm (Gotteslamm) 122 557 558 559; L. am Kreuzesbild 122; Lämmer = Apostel 122; = *Ecclesia ex circumcissione u. ex gentibus* 82.
- Laon: Skulpturen der Kathedrale 70 148 159 192.
- Laster dargestellt. 161 186; durch historischen Vertreter 167; durch Handlungen 160; s. auch Hauptsünden u. Tugenden.
- Lázár, Béla 447 448.
- Lazarus v. Bethanien: Auferweckung 385 403 182 183; L. (Bettler) u. reicher Prasser 390 399 542; Patron der Bettler 400 188.
- Lea u. Rachel 287.
- Leben u. Sterben dargestellt. 200 f. 261. Lebensalter 203 384 64.
- Lebensbaum (paradiesischer): Legende 470.
- Leclercq 50.
- Legenda aurea des Jakob a Voragine 62 321 331 564 584 591.
- Leichentücher Christi (Sindones, Schweißtücher) 589 f.
- Lentulus-Brief 613.
- León: illustr. Bibel 292 301.
- Letzte Dinge: hauptsächl. Gegenstand der frühchristl. Kunst 7. S. auch Eschatologie.
- Leutschau: Gem. 187 197.
- Levison (Kstgel.) 36 f.
- Lichtmeßgeheimnis 365.
- Lilienstengel (Zweig) im Mund des Weltrichters 523 549.
- Limburg: Staurothek 248.
- Lionardo da Vinci 357 361.
- Lippi, Fil. 351.
- Literatur: literarische Symbolik 13 59 106; liter. Typologie 99; Lit. u. Kunst 11 20 f. 59 90 99 100 105 f. 107 121 256 434 443 563 f. S. auch Theologie u. Kunst.
- Liturgie (Kultus) u. Kunst 8 13 20 f. 58 105 111 f. 113 240 242 252 320 407 457 504 535 558 f. 562 563 584 586 647.
- Liturgische Handlungen dargestellt. 187 50—53.
- Lochner, Stephan 363 548.
- Logos: s. Gott Sohn; Menschwerdung dargestellt. 337 339 658.
- Lokalheilige 114.
- London: altchristl. Darstellungen im British Museum 441 447 452 220 230; im South-Kensington-Museum 538.
- Löwe: Symbol 126; = Christus 126; = Teufel 126 255; Löwe (Löwin) mit den Jungen 87 126 31; L. an Grabmälern 127; Löwenkämpfe 128 299; Löwenkopf als Türklopferhalter 128.
- Löwen (Stadt): Abendmahlsbild in St. Peter 423.
- Lübeck: Totentanz in der Marienkirche 213 71. Gregoriusaltar 487 266; Rosenkranzbilder 641 373.
- Lucca: Volto Santo 589.
- Ludolph v. Sachsen 100 331.
- Lukas-Bilder 589; marianische 622 f. 627.
- Lustgarten s. Hortus.
- Lüthgen, E. (Kstgel.) 110.
- Lüttich: Taufbecken 379 179.
- Luzifer s. Teufel.
- Lyon: Glasgem. 86; Gem. im Museum (Perugino) 517.
- Mädchenengel 242.
- Madrid: Gem. im Prado-Museum 430 (Dyck) 657 658 387 (Murillo).
- Magdalena: Salbung des Herrn 395; beim Kreuz 466; vor dem Auferstehenden (Nolime-tangere) 508 510 282 283.
- Magier (Drei Weise): 346 ff.; Zahl u. Namen 354 355; Könige 354 355; ohne Nimbus dargestellt. 27. Anbetung des Kindes 74 112 354 f. 157 158 160—166; voreiner Ruine 363; = Zusammenfassung der christl. u. mariol. Geheimnisse 275; symbolisiert 81.
- Mahlszenen 112.
- Majestas Domini (Rex Gloriarum) 55 63 74 114 392 605 f. 609 343.
- Mailand: alte Kunstwerke im Dom (Elfenbeindeckel, Diptychon) 336 508 286, in S. Nazaro (Silberkassette) 295; Sarkophag von S. Celso 508; Türe von S. Ambrogio 291.
- Abendmahl des Lionardo 423 204. Gem. im Brera-Museum 328 (Raffael) 481 256 (Lotto).
- Mainz: Skulpturengruppe im Dom 386; Weltgericht-Skulptur 543; Pietà in der Christophkirche 485 261.
- Makkabäer 303.
- Malchusepisode 427 429.
- Mäle, Em. 9 10 53 59 108 109 136 215 350 394 507.
- Malerbuch vom Athos 528 529.
- Mandorla 28 405 516 581 606.
- Mandragora 319.
- Manichäismus 52 f.
- Mantel Gottes 654.
- Manuel Philes 200 201.
- Marburg: Glasgem. in der Elisabethkirche 197 273.
- Maria: Marienbilder 618 ff. Älteste Zeit 618; im frühen Mittelalter 623; im hohen u. späten Mittelalter 628 f.; verschiedene Typen des M.-bildes 619 620 623 624 627 628 630 632; byzantinische 620. M. nimbiert 27; in Mandorla 28; M.-Orans (M. ohne das Kind) 322 581 619 623 627 628 353—357; M. sitzend (thronend) mit Kind 619 623 f. 627 358—365; stehend mit Kind 627 634; seelische Beziehung zwischen Mutter u. Kind 626 630 632 633 634; M. stillend 633. M. als Königin 355 570 624 f. 634; M. an Portalen 74; in der Ap-side 46. Rosenkranzkönigin 638 f.; Schutzmantelbild 551 635 369; M. im Rosenhag 641; M. im Ährenkleid 629 658 364; M. Patronin des guten Todes 206 65. M. u. Einhorn 124 f.
- Marienleben dargestellt. (Zyklen) 114 297 320 f. 564 f. 647 652; Geburt 322 327; Tempelgang 327; M. als Tempeljungfrau 322 323; Vermählung 328 136 137; Verkündigung (der Geburt Christi) 241 251 332 f. 81 85 143—147 153; bevorzugtes Motiv 336; Trennung der Personen 337; in Verbindung mit der Passion 340; genrehafte Beigaben 335 336 339; allegorische Beigaben 337; Verkündigung vorgebildet 283. Heimsuchung 341 f. 148 152; geschmacklose Motive dabei 342 343. M. bei Passionsszenen 441 450 466 478 481 492. Mariä Tod u. Verherrlichung (Begräbnis, Aufnahme, Krönung) 54 253 563 ff. 604 78 80 313 327—329; Gürtelspende an Thomas 581. Mariä Freuden u. Schmerzen



- 100 642 644. M. beim Weltgericht 524 550.  
 Marianische Apokryphen u. Legenden, Wunder 321 f. 346 584 622 330—332; marianische Symbolik u. Typologie **92 98** 274 276 300 301 302 550 651 f. M. als Vorbild der Tugenden 165.  
 Immaculata-Bild (M. Empfängnis) s. dies; privates marianisches Devotionsbild 632. M. Empfängnis aktiv u. passiv 658. Pietà s. dies. Schmerzhaftes Mutter s. dies.  
 Maria-Saal: Freskenzyklus 101.  
 Marienfeste 322 563.  
 Markus-Löwe 126.  
 Martinus Capella 146.  
 Martin (Kstgel.) 9.  
 Märtyrer nimbiert 27.  
 Maximian-Kathedra in Ravenna 23 34 **43** 266 287 335 344 348 410 11 191 192.  
 Mazdaismus 39 52.  
 Meißn: Glasgem. im Dom 188. „Meister des Marienlebens“ 326.  
 Melchisedech 282 283. M. Zeichnung für Monstranz 283.  
 Melisenda-Psalter (Deckel) 197 293 60 118.  
 Memmingen: Gem. in der Martinskirche 183.  
 Menologium Basilii II. (Vatikan) 354 151.  
 Menschenfiguren ornamental 15.  
 Menschwerdung 338 ff.; symbolisiert 87. S. auch Logos.  
 Menzel, Wolfg. (Kstgel.) 10.  
 Mesopotamien 50 51 f.  
 Messe dargestellt 187 f. 50; vorgebildet 280 282 283 458.  
 Metamorphose = Verklärung 405.  
 Metnitz: Totentanz 214 72.  
 Metz: Künstlerschule der karol.-otton. Zeit 454.  
 Meyer, W. (Kstgel.) 507.  
 Michael (Erzengel) 246 **247 f.** 257 94; Drachenbezwinger 248; Wächter 248 249 f.; Seelenwäger? 249; Seelenleiter 249 259; Krieger 248 249; Schützer der Sterbenden 261; M. u. Gabriel gemeinsam 248.  
 Michaelskirchen 248; als Gottesackerkapellen 249.  
 Michelangelo 102 235 485 555.  
 Miniaturen 114 312 ff.; Einfluß auf die Monumentalkunst 268.  
 Miserikordien 143.  
 Mithraskult 52.  
 Mittelalterliche Kunst = monumentale Theologie 58; Kunstvorstellungen (Bilderkreis) 113 114; spätmittelalterliche Kunst 94 ff.  
 Modena: Prophetenbilder des Domes 304.  
 Moissac: Skulpturen 54 542 304.  
 Molanus (Vermeulen) 102.  
 Monatsarbeiten, Monatsbilder 76 78 114 136 **142 f.** 37.  
 Mond = Symbol des Alten Bundes 114 135 265 449 454; M. im Immaculata-Bild 654 655.  
 Monreale: Erztüre des Domes 279; Mosaiken 47 246 276 284 286.  
 Monstrositäten in der Plastik 134.  
 Monte Cassino 374.  
 Monza: altchristl. Ampullen 447 449 508.  
 Moses 288 f.; Mosesbrunnen in Dijon 289 116.  
 Mülhausen i. E.: Glasgem. der Stephanskirche 101.  
 München: Kunstwerke im Nationalmuseum 501 505 277 (altchristl. Elfenbeintafel) 523 295 296 (Armseelengemälde) 641 (Rosenkranzmadonna); in der Alten Pinakothek 326 (hl. Ursula) 572 (Schaffner, Tod Mariä) 646 377 (Memling, Schmerzen u. Freuden Mariä); illustrierte Codices in der Staatsbibliothek 54 57 58 59 142 (Cim. 59) 328 (58) 387 388 434 (58) 454 (57) 455 233 (58) 458 239 (54) 491 (57 u. 58) 510 (2) 531 (57) 566 (58) 567 (57). 374 (57)  
 München-Gladbach: Glasgem. 88.  
 Münchhausen, v. (Kstgel.) 9.  
 Münster in Graubünden: karol. Gem. 57 291.  
 Murillo 656 657 386 387.  
 Mysterienspiele u. Kunst 78 f. 109 409 434. S. auch Schauspiel, Passionsspiel.  
 Mystik u. Kunst 94 99 110 115 252 350 424 486 522 613 616 630.  
 Mythen (altgerm.) in der christl. Kunst 129 f.  
 Nabuchodonosor 93.  
 Nacktheit in der christl. Kunst 243 f. 279 302 303; Engel 253; Jesuskind 633.  
 Naturbegriffe, Naturdinge dargestellt. 103 120 135 136 137 138 **167 ff.** Symbolik der Natur 120.  
 Naumburg: Skulpturen im Dom 434 543.  
 Nea Moni 40.  
 Neapel: Gem. in S. Restituta 298; in der Incoronata 189 54.  
 Nekresi (Kaukasus): Gem. 417.  
 Neues Testament s. Testamente.  
 Neun gute Helden (Neuf Preux, „Nine Worthies“) 180; Neun Heldinnen 180.  
 Nichtbiblische Motive in der früheren mittelalterlichen Kunst 114.  
 Niederhaslach: Glasgem. 197.  
 Niemeyer, W. (Kstgel.) 352.  
 Nikodemus (bibl.) 589.  
 Nikopoia 627.  
 Nilus, hl. 39.  
 Nimbus 14 **25 f.** 239 266; rechteckiger 28.  
 Nis (Insel): Gem. 528.  
 Nisibis 41 51.  
 Nizäa: Mosaik der Koimesiskirche 620.  
 Noe 19 **181 f.**  
 Noli-me-tangere s. Magdalena.  
 Nürnberg: Portal der Frauenkirche 166. Portal der Lorenzkirche 94; Weltgericht daselbst 543. Rosenkranzbild 641. Schreyersches Grabmal in St. Sebald 492. Kreuzweg 445.  
 Obszöne Darstellungen 134.  
 Oceanus 135; O. u. Terra (Tellus) bei der Kreuzigung 114 453 f.  
 Ochs u. Esel bei der Geburt Christi 346 347.  
 Offenbarung, Geheime, s. Apokalypse.  
 Offenbarungstatsachen in der Kunst 219 f.; Kernstück der Ikonographie 1.  
 Officium (Brevier) illustriert 188. Off. Defunctorum im Weltgerichtsbild 535.  
 Öbergsgemeinde 251; Ölberge (archit.-plastische Darstellung) 426.  
 Ölweig im Schnabel der Taube 122.  
 Orans 19. Christus-Orans s. Christus; Maria-Orans s. Maria.  
 Orcagna 161 f.  
 Orienthypothese in der christl. Kunst 49 ff. Orientkunst s. Östliche Kunst. Orientalische figurierte Teppiche 15 120 132 177.  
 Ornamentik kein Gegenstand der Ikonographie 5; ornamentale Malerei 38 39; ornament. Bildwerke 15 144 299; ornament. Tierbilder 17 120 134.  
 Oertzen, Augusta v. 638.  
 Orvieto: Skulpturen der Domfassade 270 349 540 **106 107 153**; Weltgericht (Signorelli) 554 311.  
 Osternspiel 502.

- Östliche Kunst 41 **49 ff.**; altchristl. Bilderzyklen 37 39; bevorzugt ornamentalen Kirchenschmuck 38; keine Concordia vet. et novi Testamenti 40; bahnbrechend 369 409 416 564 599; pflegt die marianischen Apokryphen 322; östliche Werke im Abendland 601. S. auch Orient, Byzantinische Kunst.
- Padua: Fresken der Arena-Kapelle (Giotto) 95 161 322 323 356 f. 374 386 412 413 429 436 442 467 481 511 516 545 **547** 613 134 135 162 196 216 221 243 254 282 290. Antoniuskapelle: Gem. 281.
- Palästina s. Syrien.
- Palermo: Mosaiken des Domes 269 f.; in der Cappella Palatina 47 269 f. 276 286; in der Martorana 565 613.
- Palmesel 410.
- Panofsky, E. (Kstgel.) 482.
- Pantokratorbild 599 607.
- Parabeln des Neuen Testaments 13 **395 f.**
- Paradiesesholz 470.
- Parallelerscheinungen aus geistlichen u. weltlichen Stoffgebieten 135; Parallelzyklen 299; Parallelismus der Zahlen 137 611 612.
- Paris: Skulpturen von Notre-Dame **69 f.** 77 541 18 303; Glücksrad 205; Malereien 510. Gem. im Louvre 513 285 (Rembrandt) 658 386 (Murillo). Illustrierte Codices in der Nationalbibliothek: Cod. gr. 510 (Gregorius-Kodex) 255 285 287 298 303 374 394 404; andere Codices 336 344 454 561.
- Parma: Kuppelgem. im Dom 581; Kreuzabnahme von Antelami 478 250. Skulpturen am Baptisterium 196 202 204 304 356 401 538 57 62 64 301. Immaculata-Bild in der Confraternità della Concezione 655.
- Parusie s. Eschatologie.
- Passionsszenen 94 109 114 115 229 **408 f.**; fehlen in der frühchristl. Zeit 409. Todesangst, Verrat, Gefangennahme 425 ff. 207—211; Chr. vor dem Gericht, Verspottung 431 434 435 f. 212 216; Geißelung, Dornenkrönung 434 ff. 214—217; Kreuztragung 440 f. 220—222; Veronika-Episode 591; Kreuzigung s. dies; Kreuzabnahme 476 250—253; Beweinung 480 254—277; Grablegung 490 493 269—271. Devotionsbilder: Abschied von der Mutter 411 f. 194 195; Christus im Kerker 439, im Elend 440 219. Pietà 232 **483 f.** 259—264. Passions-szenen in Verbindung mit der Verkündigung 340, mit dem Weltgericht 543 f. Passion vorgebildet 287.
- Passionsspiel u. bildende Kunst 79 443. S. auch Schauspiel, Mysterienspiel.
- Patriarchen u. Propheten in Portalzyklen 75.
- Paulin v. Nola 222.
- Pelikan 123.
- Perioden der Ikonographie 16.
- Periodismus in der christl. Kunst 24.
- Peristrema (Kappad.): Gem. 528.
- Permer Silberteller 447.
- Persien 51; s. auch Iran.
- Personifikationen 38 68 138 146 147 f. 155 ff. 161 ff. 165 186 f. 200 473.
- Perugia: Planetenbilder im Cambio 141.
- Pestbilder 638.
- Petershausen (bei Konstanz): ehem. Gemäldezyklus 58.
- Petrus (Apostel): durch Moses vorgebildet 288; Verleugnung 431 213; Gesetzesübergabe 393.
- Petrus Comestor 62.
- Petrus Martyr: Grabmal 163.
- Pfingstwunder s. Geist, Hl.
- Philosophie dargest. 148.
- Phönix 121 122.
- Physiologus 59 87 90 94 106 114 121 131.
- Physische Motive in der christl. Kunst s. Naturbegriffe.
- Pietà s. Passionsszenen.
- Piper 136 138.
- Pisa: Kanzel des Domes 349 152; Apsisbild 604. Kanzel des Baptisteriums 356 540 634 160 241. Gem. des Campo Santo 262 281 301 545 **548** 551.
- Pisano, Niccolò 349 366.
- Pistoja: Skulptur in S. Giovanni Fuoricivitas 349.
- Planeten dargest. 138 ff. 169; Planetenkinderbilder 141.
- Platytera (Maria) 620 627 355.
- Portalskulpturen (Zyklen) 7 62 f. 74 f. 78 f. 115 128 161 273 304 336 357 397 538 578 606.
- Porträts in Gem. 342 356 360 361 363. Portr. Christi s. Christusbilder.
- Prag: Fresken im Emmauskloster 101. Rosenkranzbild Dürers 640.
- Prasser u. Lazarus 390 399 542.
- Prato: Gem. in der Cappella della Cintola (Gürtelspende) 583.
- Predella 488.
- Predigt u. Kunst 107.
- Profane Stoffe in der christl. Kunst 78 101 103 173 179 f. 380 383 384 513; Zweck 175; in der theol. Typologie 100; prof. Symbole 114.
- Propheten 79 80 **303 f.**; nimbiert 27 266; im Tympanon 63; an Portalen 75; an Kanzeln 305. Pr. u. Apostel 182; Pr. die Apostel auf den Schultern tragend 305. Prophetenbilder am Kreuzesholz 472. Symbolismus der prophetischen Bücher 13.
- Prophetenspiel 79 f.
- Protevangelium des Jakobus 321 334 345.
- Prozessionskreuze 456.
- Prudentius 34 42 156 157.
- Psalmen: ihr Symbolismus 13. Psalterillustration 130 f. 289 291 f. **312 f.** 378 393 418; bevorzugte Psalmen 316; Psalterill. in der byzant. Kunst 313.
- Pseudo-Bonaventura (Meditationes de vita Christi) 109 331 447. Ps.-Cyprian (Gebete) 20 f. Ps.-Dionysius 244. Ps.-Matthäus 321 346. Ps.-Melito 120 121 f.
- Pyramus u. Thisbe 175 **178.**
- Quadrivium, Trivium s. Freie Künste.
- Quellen der christl. Kunstvorstellungen 25 **104** 107 **111 f.** 121.
- Rabanus Maurus 106 120.
- Rabulas-Kodex (Florenz) 42 335 377 388 394 403 416 450 515 518 143 227.
- Rachel 287 115.
- Radowitz, J. v. 9.
- Raffael (Maler) 153 f. 235 405.
- Raphael (Erzengel) 46 f.
- Ravenna: Bilderzyklen 43 f.; Eigenart der ravennat. Kunst 602 603. Mosaiken in S. Apollinare Nuovo 45 355 388 390 391 394 414 425 428 508 597 598 197 209; in S. Apollinare in Classe 45 280 403; in der erzb. Kapelle (S. Crisologo) 342 602; in S. Giovanni in Fonte (orthod. Baptist.) 303 377; von S. Michele in Affricisco 46 525; in S. Vitale 45 280 304. Kathedra des Maximian s. Maximian. Grabmal des Theoderich 45.



- Refektoriumsbilder 384 421.  
 Reformation u. Kunst 95 101  
 263 264 411; R. u. Teufels-  
 darstellungen 256.  
 Regensburg: Skulpturen des  
 Portals von St. Jakob. 129 32,  
 von St. Emmeram 606 347.  
 Lasterdarstellungen in St.  
 Jakob 166.  
 Reichenau: Malerschule 54 56  
 382 387 390 391 397 420 429  
 455 477 491 499 529 ff. 566.  
 Gem. in der Georgskirche  
 56 253 304 382 385 386 388  
 389 390 391 530 f. 532 182  
 299; in Reichenau-Nieder-  
 zell 80 246 304 606 25.  
 Reil, J. 409 446 450.  
 Reims: Beau Dieu 613 348.  
 Religion u. christl. Kunst, ihre  
 enge Verbindung 13.  
 Rembrandt 615.  
 Renaissance-Kunst: Symbolik  
 102; Engelbilder 252.  
 Reni, Guido 656.  
 Retabelaltar 457.  
 Reutlingen: Taufstein der Ma-  
 rienkirche 191.  
 Rex gloriae s. Majestas Do-  
 mini.  
 Rimini: Planetenbilder im Ma-  
 latesta-Tempel 140.  
 Ringe als Symbol der Drei-  
 faltigkeit 226.  
 Ripoll: illustrierte Bibel von  
 S. Maria 301 302 303 306  
 308 353.  
 Roda: illustrierte Bibel von  
 S. Pere 268 301 302 303 306  
 307 560.  
 Rogier van der Weyden 351 438.  
 Rolle in der Hand Christi 600;  
 in der Hand der Propheten  
 306.  
 Rom: Bedeutung für die christl.  
 Kunst 49; Roms Kunst nicht  
 unselbständig 38; byzant.  
 Kunst in Rom 46 f. — Kirche  
 S. Alfonso: Maria-Hilf-Bild  
 627. S. Cecilia: Weltgerichts-  
 bild 545 547. S. Clemente:  
 Fresken 497 516 521 526  
 272. S. Cosma e Damiano:  
 Apsismosaik 47 601 12;  
 Triumphbogenmosaik 559 f.  
 S. Costanza: Mos. 30 47.  
 S. Giovanni e Paolo: Gem.  
 36 451 229. S. Giovanni a  
 Porta Latina: Gem. 35. S.  
 Maria Antiqua: Gem. 34 46  
 267 285 287 331 369 451 509  
 228. S. Maria in Domnica:  
 Apsisbild 624 358. S. Maria  
 Maggiore: Mosaiken 30 266  
 289 335 355 365 369 559 575  
 167 324; marianisches Lukas-  
 Bild 623 627. S. Maria della  
 Pace: Sibyllen Raffaels 312.  
 S. Maria del Popolo: Pla-  
 netenbilder 141. S. Maria in  
 Trastevere: Apsidenbild 356;  
 mariologischer Zyklus 575.  
 S. Lorenzo f. l. m.: Grabmal  
 Fieschi 521. Peterskirche:  
 Gemäldezyklus in der alten  
 Basilika 34; Pietà Michel-  
 angelos 485 263; sog.  
 Schweiß Tuch der Veronika  
 591 334; Kaiserdalmatik 404.  
 S. Pietro in Montorio: Gem.  
 435 215. S. Pudenziana:  
 Apsismosaik 600 f. 609 341.  
 Quattro Coronati: Gem. 526 f.  
 S. Sabina: geschnitzte Holz-  
 türe 34 43 266 288 300 403  
 434 447 508 597 10 225.  
 Kapelle Sancta Sanctorum:  
 Salvatorbild 589; Silberkas-  
 sette 509 287. S. Paolo f. l.  
 m.: ehem. Gemäldezyklus  
 35; Triumphbogenmosaik  
 603 344; alter Kandelaber  
 448 226. S. Silvestro in Ca-  
 pite: altes Christusbild 590  
 333. SS. Trinità de' Monti:  
 Kreuzabnahme 479 252. Ka-  
 takombenmalereien 333 355  
 619 (Priscilla) 376 597 337  
 338 (Kalixt u. Petrus-Mar-  
 cellinus) 436 (Prätextat).  
 Vatikan s. dies. Lateran-  
 museum: Sarkophag von  
 St. Paul 221 237 266 275;  
 Passionssarkophag 436 500  
 276; Statuette des Guten  
 Hirten 595 335. Bibel von  
 S. Callisto 292 295 301; Bi-  
 bel von St. Paul 276 302  
 518 292.  
 Rosenkranzbilder 639 f. 81 370  
 bis 376. R.-altäre 617 640.  
 Rossanensis (Codex) 199 392  
 398 410 416 419 425 434 438  
 191 200 202.  
 Rossi 8 36 42.  
 Rott, H. (Kstgel.) 528.  
 Rouen: Gem. in der Kirche  
 St-Vincent 649.  
 Saba, Königin 295; symbo-  
 lische Bedeutung 81.  
 Sacra Conversazione 632.  
 Sage u. Geschichte in der  
 mittelalterl. Kunst 173 f.  
 Saint-Denis: Glasgemälde 60  
 13 14.  
 Saint-Gilles: Skulpturen 64 280.  
 Saint-Jacques des Guérets:  
 Fresko 499.  
 Saint-Maximin (bei Tarascon):  
 Gem. in der Katakombe 322  
 620 353.  
 Sakramente dargest. 170 187 ff.  
 Salamanca: Immaculata-Bild in  
 der Augustinerkirche 656.  
 Salbenkrämer (Mercator) bei  
 den Auferstehungsdarstel-  
 lungen 504.  
 Salerno: Elfenbein-Altarvor-  
 satz 267 276.  
 Salomon 294 f.; S. s. Thron 165  
 44.  
 Saloniki: Mosaiken 40.  
 Samariter, barmherziger 398.  
 Samson 297 f.; Löwenkampf  
 128 299.  
 San Gimignano: Bilderzyklus  
 95.  
 Sankt Gallen: illustrierte Co-  
 dices 292 315 453 231.  
 Sankt Johann (Niederöster-  
 reich): Gem. 192.  
 Sant' Angelo in Formis: Fres-  
 ken 35 46 79 267 304 374  
 391 394 395 399 491 534 603  
 343.  
 Sant' Elia (bei Nepi): Gemälde-  
 zyklus 561.  
 Sarkophagplastik 25 113.  
 Saronno: Gem. in der Wall-  
 fahrtskirche 375 176.  
 Satan s. Teufel.  
 Satirische Tierbilder 133.  
 Sauer, J. 59 556.  
 Savonarola u. Kunst 98.  
 Schächer am Kreuz 449.  
 Schauspiel, geistliches, und  
 bildende Kunst 108 f. 215 f.  
 252 256 264 502 524. S. auch  
 Mysterienspiel, Passions-  
 spiel.  
 Schlange am Fuß des Kreuzes  
 453 f.; beim Immaculata-Bild  
 655; Schl. = Teufel 254 259.  
 Schleißheim: marianische Bild-  
 tafel 98.  
 Schlosser (Kstgel.) 529.  
 Schmerzen Mariä (literar.) 99;  
 in der Kunst 100 642 644;  
 s. auch Schmerzhaftes Mutter.  
 Schmerzensmann 109 232 438  
 483 486 265 266.  
 Schmerzhaftes Mutter 109 628  
 642; s. auch Pietà (unter  
 Passionsszenen).  
 Schneider, Fr. 352 406.  
 Schnürer, G. 475 476.  
 Scholastik u. Kunst 7 36 85 94  
 104 136 158.  
 Schönerwolf (Kstgel.) 500.  
 Schongauer 468 482 506 615.  
 Schöngabern 280.  
 Schönheitskult (menschl.) in  
 der Kunst 302.  
 Schöpfungsgeschichte 237 266  
 270 273; Rolle der östlichen  
 Kunst 268.  
 Schreiber, Georg 629.  
 Schrift, Heilige, s. Bibel, Testa-  
 mente.  
 Schriftband 182 306 339 472.  
 Schriftsteller, kirchliche, über  
 den didaktischen Zweck der  
 altchristl. Kunst 7.  
 Schultze, Viktor 618.  
 Schutzengel 246 250 261.  
 Schutzlöwe 128.



- Schutzmantelbild 551 635 369; im Weltgericht 551.  
 Schwabach: Rosenkranzaltar 641 376.  
 Schwarzhemdorf: Prophetenszenen 307.  
 Schweißtuch der Veronika s. Veronika.  
 Schwert im Munde des Weltrichters 523 536; Schwert u. Lilienstengel 523 549. Schwert(er) der Schmerzhaften Mutter 642 f.  
 Sechstageswerk s. Schöpfung.  
 Sedulius Scotus 55.  
 Seele: symbolisiert 122; als Kind gebildet 564; als Taube 538; mystische Vermählung mit Christus 317.  
 Seelenwägung 249 261 537.  
 Segensgestus 603 604.  
 Selbstdarstellung s. Anna.  
 Seligkeiten (acht) dargest. 198 199.  
 Semitismus in der christl. Kunst 41 45.  
 Sens: Glasgem. der Kathedrale 399.  
 Sepulkraler Charakter der frühchristl. Kunst 16 18 37 112.  
 Sequenzen u. Kunst 108.  
 Seraphim 240 246.  
 Sevilla: Immaculata-Bild in der Kathedrale 654.  
 Sibyllen 308 f. 124—129; mit Passionselementen 312; S. u. Propheten 310.  
 Sicardus 106.  
 Sichel in der Hand Christi 559.  
 Siena: Gem. im Dom 358 573 630; Domkanzel 349. Gem. in S. Bernardino 342 581 327.  
 Robbia-Relief in der Osservanza 578 326.  
 Sinaikloster (Marienkl.): Mo-saiken 403.  
 Sinnbilder s. Symbolik.  
 Sippe, hl. 331 650.  
 Soest: mittelalterliche Kreuzigungsbilder 463 f.  
 Sondergericht 521.  
 Sonne u. Mond symbolisch 114 135 265 449 454.  
 Sophonias 308.  
 Spanien bezügl. der altchristl. Kunst 42. Spanische Buchmalerei 268 300 560 561.  
 Speculum ecclesiae 90 92; Sp. humanae salvationis 99 f. 382; Sp. maius 11 59.  
 Speer- u. Schwammträger bei der Kreuzigung 449.  
 Sponsus u. Sponsa des Hohenliedes 317 f.  
 Springer, Ant. 10 14 108 269.  
 Spruchband s. Schriftband.  
 Stammbaum Christi s. Vorfahren u. Jessebaum.  
 Stationen s. Kreuzweg.  
 Stationskreuze 456.  
 Sterbebücher 206 f.  
 Sterben s. Leben, Tod.  
 Stockbauer (Kstgel.) 455.  
 Straßburg: Portalskulpturen des Münsters: Westfassade 72 167 305 397 543 24 45 123, Südportal 569 571 318 320; Glasgem. 180 196; Fahnenbild 622 356. Relief an der Thomaskirche 514 288.  
 Strzygowski 38 f. 41 45 47 48 50 f. 448.  
 Stuhlfauth 242.  
 Subjektivismus in der christl. Kunst 103.  
 Sühnekreuze 474.  
 Sünden dargest. 183 184 185 f. 473; Personifikationen der Sünden peinigen Christus am Kreuz 473. Sündenfall der Stammeltern 259 277 f.  
 Sündflut 181 f.  
 Sunamitis 319 133.  
 Susanna (bibl.) 302.  
 Sybel, L. v. 22.  
 Sylloge Lareshamensis 36 f.  
 Symbolik: Gegenstand der Ikonographie 6; symbolischer Charakter der christl. Kunst 11 16; Wesen u. Ursprung 12 13; Grundstück die Concordia der Testamente 13; Erklärung symbolischer Bildwerke 14 15; S. u. Religion 14; S. der frühchristl. Zeit 16 ff.; der nachkonstantinischen u. frühmittelalterl. Kunst 24 ff., der hoch- u. spätmittelalterl. Kunst 58 ff. 161; Ausgang der christl. S. 102 f. 161; S. der Apokalypse 558. Literarische Symbolik 13 59 121. Einzelsymbole s. die betreffenden Sachen u. Personen.  
 Symmetrie in Anbringung von Darstellungen 137.  
 Synagoge (Judentum) 265 319 397. S. auch Ecclesia.  
 Synaxarion 529.  
 Syrien 516 517 564; in S. zuerst Passionsdarstellungen 409. S. auch Orienthypothese.  
 Taube als Symbol 122; als S. des Heiligen Geistes 222 223 225 227 229 239 339 376 560; S. der Seele 538.  
 Tauberbischofsheim: Jessebaum 297 121.  
 Taufe symbolisiert 19 f. 33; dargest. 112 192 316. Taufe Christi s. Christus.  
 Taufkirchen: maler. Schmuck 377.  
 Taufsteine mit Sakramentendarstellungen 191.  
 Tellus s. Oceanus.  
 Teppiche (orient.) mit Tierbildern 120 132; mit dekorativem Bildwerk 15. Tepp. v. Angers 562; v. Arras 645.  
 Terra s. Oceanus.  
 Testamente (A. u. N.): Hauptinhalt der Ikonographie 1; Errettungsszenen beliebt s. dies. T. symbolisiert 82; Concordia der beiden Testamente s. dies. Typologie s. dies.  
 Altes Testament: Darstellungen 114 265 ff.; alttestamentl. Darstellungen vorherrschend in der röm. altchristl. Kunst 29 f.; der östl. Kunst fremd 40 47; Verständnis erschlossen durch die theol. Exegese 30 82; alttestamentl. Motive an mittelalterl. Portalen 75. A. T. Ankündigung (Symbol) des Neuen 13 31 32 60. A. T. symbolisiert u. personifiziert 265. Alttestamentl. Helden in der christl. Kunst 78.  
 Neues Testament in der Kunst 75 114 320 ff.; Christus Mittelpunkt 320; N. T. in der altchristl. Zeit verhältnismäßig selten 30; in der karol. Kunst bevorzugt 57. N. T. symbolisiert 13.  
 Tetramorphe 246. S. auch Evangelistensymbole.  
 Teufel 254 f.; Teufelszenen 257 f.; T.-sturz 257 f. 272 108; T. thronend 263 f. 105; T. in Weltgerichtsbildern 261 524; T. als Versucher u. Verführer 256 259 260 278 380 f.; T. in Engelsgestalt 255 256; T. als Drache 255 261; als Schlange 254 259 278. T. in allegorischen Sujets 263. T. symbolisiert 126 255. Teufelsdarstellung u. Literatur 256.  
 Thann (Els.): Portalskulpturen am Münster 273 279 354 356.  
 Theodorus Prodromus 200.  
 Theologie u. Kunst 7 13 15 f. 31 36 41 58 85 105 114 115 458 459 461 524 538 653 654. Th. in der Kunst dargest. 653.  
 Theophiluslegende 586.  
 Thomasszene 508 513 f. 286 bis 288; Gürtelspende durch Maria 581 f. 327 329.  
 Thron symbolisch 559 560. Thr. Christi 611. Thronaltar s. Ektasis.  
 Tierbilder: ornamental 15 120; symbolisch 14 17 59 98 f. 114 119 ff.; falsche Erklärungen 121. Tierfabel 87 132 f.  
 Tierkreis (Zodiakus) 76 78 114 136 141 f.

- Tirol (Schloß): Portalskulpturen der Kapelle 128.  
 Tituli zu Gemälden 30 34 36 530.  
 Tizian 581.  
 Tobias (bibl.) 247 303.  
 Tod **205 f.**; mit Mantel u. Krone dargestellt. 638. S. auch Leben.  
 Todsünden s. Hauptsünden.  
 Töpfer-Altar (Baden bei Wien) 223 74.  
 Torcello: Mosaiken des Domes 47 529 **545 307**.  
 Torgauer Altar (Frankfurt): heilige Sippe 332.  
 Totenerweckungen 385.  
 Totenkopf im Kreuzigungsbild 280 467.  
 Totenliturgie u. Kunst 112 210 535.  
 Totentanz 206 **211 ff.** 68—72.  
 Tragaltäre 86 89.  
 Trient (Konzil) 102.  
 Trier: Domkanzel 197 61.  
 Trinität s. Dreifaltigkeit.  
 Triumphbilder (Triumphwagen) **97 171 f.**  
 Triumphbogenschmuck (in der Kirche) 558.  
 Triumphkreuze 456.  
 Trivium s. Freie Künste.  
 Troyes: Abendmahldarstellung in St-Jean 424 205.  
 Trullanische Synode 558.  
 Tugenden dargestellt. 114 122 170; durch Vertreter 163; T. streiten bei der Menschwerdung des Logos 338; kreuzigen Christus 473. T. u. Laster 59 76 77 124 **155 f.** 161 f. 165. T. an Grabmälern 161 163 167; an bürgerlichen Gebäuden 164.  
 Turin: Leichentuch Christi 590.  
 Tutilo-Tafel (St. Gallen) 568 317.  
 Tympanonschmuck 63 74 606.  
 Typologie in der christl. Kunst 36 60 61 80 82 84 114 116 266 276 299—305; fehlt in der Concordia der Testamente in der ersten Zeit 113; typolog. Bilderzyklen 34 **59 f.** **82 ff.** Literarische Typologie 85.  
 Ulm: Gerichtsbild im Münster 548; Skulpturen 273 279 356.  
 Unbefleckte Empfängnis 263 **646 f.** 379—388.  
 Unsterblichkeit symbolisiert 122.  
 Utrecht-Psalter 183 292 **315**.  
 Valencia: Immaculata-Bild in der Jesuitenkirche 651.  
 Vaterunser dargestellt. 198 199.  
 Vatikan: Gem. in der Sixtini-  
 schen Kapelle 97 235 274 277 281 289 297 300 311 382 421 555; in den Stanzen 97 153 154 f. **39 40**; in den Borgia-Gemächern 342; in den Loggien 97 235 274 289 421; in der Pinakothek 405 493 **190 271**; illustr. Okta-  
 teuche 281 287.  
 Venedig: Mosaiken von S. Marco 47 276 282 284 287 304 344; Ziboriumsäulen 189 246 322 425. Byzant. Ma-  
 donnenbild in S. Maria Ma-  
 ter Domini 620 355. Fresken  
 in der Scuola di S. Rocco 97.  
 Tizians Mariä Himmelfahrt  
 581 328.  
 Verkehrte Welt 133.  
 Verlorener Sohn 400.  
 Verna: Robbia-Relief 351 468 247.  
 Verona: Türe von S. Zeno 275.  
 Veronika-Legende u. Schweiß-  
 tuch Christi 253 443 444 591 f. 334.  
 Verschlossenes Tor = Maria 93 99.  
 Verweltlichung der christl.  
 Kunst 202.  
 Vesperbilder 476 f.  
 Vezelay: Tympanon 520.  
 Vicenza: Immaculata-Bild 656 384.  
 Vierundzwanzig Älteste (apo-  
 kal.) 76 558.  
 Villingen: Kanzel 445.  
 Vinzenz v. Beauvais 11 59 62 108 120 321.  
 Virgen de la Encarnación 658 388.  
 Virgil im Korb 178.  
 Vita activa et contemplativa 68 137 287.  
 Vivian-Bibel 276.  
 Vöge 315 566 567.  
 Volkach: Rosenkranzbild 641.  
 Volto Santo von Lucca 475 589 249.  
 Vorbilder s. Typologie. Vorb.  
 Christi s. Christus; Mariä  
 s. Marianische Typologie,  
 unter Maria.  
 Vorfahren Christi 75 180 274 293 296 f. 472.  
 Vorhülle 494 f. 273—275.  
 Vorschriften, kirchliche, über  
 religiöse Bilder 42 102 558 618.  
 Vorsehung symbolisiert 204.  
 Voß (Kstgel.) 545.  
 Wächter am Grabe Christi 507.  
 Walahfried Strabo: seine Glos-  
 sa 32 58 60 85 90 106.  
 Wasserspeier 134 f.  
 Weber, Paul 79 f. 108.  
 Wechselburg 280 237.  
 Weis-Liebersdorf 594.  
 Weise s. Magier.  
 Weißenburg (Els.): Gem. in  
 der Stiftskirche 88.  
 Welt: Frau Welt, Weltlohn,  
 Weltlust 203 305 63; ver-  
 kehrte Welt 133.  
 Weltgericht 46 47 114 261  
**521 ff.** 297—312; ursprüng-  
 lich nur andeutungsweise  
 dargestellt. 525; ausgebildet  
 530; wesentliche Bestand-  
 teile 524; W. in der östl. Kunst  
 527; Vorzeichen 524; Maria  
 u. Johannes als Fürsprecher  
 (Decisis) 524 550; Neben-  
 motive 536; plastische Dar-  
 stellungen 538; W. verbun-  
 den mit Jugendszenen u.  
 Passionsszenen 543 f.  
 Weltrichter an Portalen u.  
 Tympana 74; seine Attri-  
 bute 523 536 549; die Wun-  
 den zeigend 551. Sonst s.  
 Weltgericht.  
 Wessely, J. E. (Kstgel.) 10.  
 Wien: Gem. im Staatsmuseum  
 370 (Schongauer) 482 257  
 (Rubens); Wiener Genesis 30  
 268 282 286.  
 Wilpert, J. 8 36 49 525 547 554.  
 Wittenberger Bibel 561.  
 Wittig, J. 432.  
 Witz, Konrad 101 364.  
 Wochenstubenbilder (Mariä  
 Geburt) 327 347 350.  
 Wolfenbütteler Evangeliar 536 300.  
 Wolfsunterricht 133 34.  
 Wulff, O. 23 393 448.  
 Wunder Christi s. Christus;  
 Mariä s. Maria.  
 Würzburg: Epistelbuch des  
 hl. Kilian 453.  
 Xanten: Grablegung Christi  
 493 270.  
 Zacharias (Prophet) 308.  
 Zaganelli, Franc. 653 379.  
 Zahlenparallelismus, Zahlen-  
 spielerei 137 611 612.  
 Zeichen des Menschensohnes  
 560.  
 Zeitbegriffe dargestellt. 138.  
 Zeitgenossen des Malers in  
 bibl. Bildern 342 356 360  
 361 437 466 468.  
 Zell bei Oberstauen (Algäu):  
 Marienleben 325.  
 „Zeugen Christi“ 77 81 289 305.  
 Zisterzienser u. Schutzmantel-  
 bild 635 637.  
 Zodiakus s. Tierkreis.  
 Zungen (feurige) als Symbol  
 des Heiligen Geistes 239.

Im gleichen Verlag:

DR. KARL KÜNSTLE

**Ikonographie der christlichen Kunst**

II. Band: Ikonographie der Heiligen

Mit 284 Bildern. Lex.-8°. 624 Seiten. 1926

37 Mark; gebunden 40 Mark

\*

**Die Kunst des Klosters Reichenau**

im 9. und 10. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische  
Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen

Zweite Ausgabe. gr. 4° 74 Seiten, 4 Tafeln. 1924. 20 Mark

\*

**Reichenau**

Seine berühmtesten Äbte, Lehrer und Theologen

Zum 1200jährigen Jubiläum des Inselklosters geschildert

gr. 8° 42 Seiten. 1924. 1 Mark (zeitweilig ermäßigter Preis)

\*

**Die Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten  
und der Totentanz**

Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende

Im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden  
aus dem badischen Oberland untersucht

Mit 1 farbigen und 6 schwarzen Tafeln sowie 17 Textabbildungen  
Lex.-8° 124 Seiten, 7 Tafeln. 1908. 7 Mark

\*

**Antipriscilliana**

Dogmengeschichtliche Untersuchungen und Texte  
aus dem Streite gegen Priscillians Irrlehre

gr. 8° 260 Seiten. 1905. 5 Mark

\*

**Das Comma Ioanneum**

Auf seine Herkunft untersucht

gr. 8° 72 Seiten. 1905. 2 Mark

\*

DR. KARL KÜNSTLE und DR. KONRAD BEYERLE

**Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-  
Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde**

Eine Festschrift. Mit Unterstützung der  
Großherzoglich Badischen Regierung herausgegeben

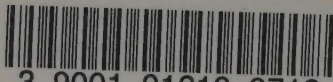
Mit 2 Tafeln in Farbendruck, 1 Tafel in Lichtdruck und 20 Abbildungen im Text  
gr.-Folio. 58 Seiten, 3 Tafeln. 1901. 20 Mark

\*









3 9001 01218 8713







